تقديم ودراسة

شَعْبَان يُوسف

نجيب الرِّيحَاني
مُذَكِّراتٌ مَجْهُولَةٌ

نجيب الرِّيحَاني

مُذَكِّرَاتٌ مَجْهُولَةٌ

تقديم ودراسة: شَعْبَان يُوسف

الغُلاف: عبد الرحمن الصواف
التَّصميم الداخِلي: وسام سعيد

الطبعة الأولى, 2017

رَدمُك: 978-977-6233-94-2
رقْمُ الإيداع: 2017/22945

مـؤسسـة بتـــانـة

القاهرة
34 شارع طلعت حرب
عمارة يعقوبيان - شقة 25
ت: 49570 257 -202+

دبـي
ص ب : 97721
ت: 971543446107+



www.battana.org
@battana.org
@Battana_

تقديم ودراسة

شَعْبَان يُوسف

نجيب الرِّيحَاني

مُذَكِّراتٌ مَجْهُولَةٌ

منشورات بتانة

الطبعة الأولى

٢٠١٧

الفهرس

(نجيب الرِّيحَاني.. المذكِّرات المجهولة)

تقديم ودراسة: شعبان يوسف

مقدِّمة

دومًا تشاغبني المساحات المجهولة والملتبسة في تاريخنا الثقافي والفكري والفني والسياسي، تلك المساحات التي اختفت أو تم تزييفها وتزويرها وتجاهلها -بفعل فاعل- لحسابات معلومة أو غير معلومة؛ لذلك أجد نفسي في مواجهة حادة مع ضميري الذي يظلّ كذلك يطالبني بالبوح أو التصريح أو المواجهة أو الكشف لأشكال العوار التي تنبثق أمامي فجأة، أو بعد طول معايشة لذلك الخلل الذي أكتشفه من كثرة انشغالي وبحثي في جوانب ذلك التاريخ الثقافي العام.

ولا يخفى على القارئ الكريم أن محاولات الكشف عن أشكال من الخلل في تاريخنا الثقافي المجهول أو المعلوم، قد وضعتني في وضع حرج للغاية، ووجدت نفسي بعد سلسلة كتابات متتالية أتعرَّض لأشكال متنوعة من الهجوم أو الانتقاد؛ فبعد الكتب الثلاثة الأخيرة التي تشرَّفت بإصدارها عن مؤسَّسة بتانة، والتي يديرها المثقَّف والكاتب المحترم د.عاطف عبيد، وهي «لماذا تموت الكاتبات كمدا؟!»، و«ضحايا يوسف إدريس وعصره»،

و«المنسيُّون ينهضون»، تكاثرت أشكال الجدل حول تلك الكتب، وما تثيره من قضايا، وتعرَّضتُ أنا شخصيًّا للنقد واللوم، وربَّما التقريع أيضًا، ومن أصدقاء أعزّاء وزملاء في حقل الثقافة الملغوم دومًا بما لا يستطيع المرء إدراكه سريعًا، وذهب بعض المحرِّرين يتلقَّفون ما يصرّح به هؤلاء الأصدقاء ليكتبوا مانشيتات مُغرضة وذات صيغ «إثارية»، منها: «أنت ظلمتَ يوسف إدريس، وكتابك يحتاج إلى تدقيق»، أو «شاعر كبير يُخرج يوسف إدريس من قبره، ويطلق عليه الرصاص»، إلى آخر تلك العناوين التي كنت أستريب منها؛ وبالتالي لا أتفاعل معها، ولا أتوقَّف أمامها، وكأنها عناوين جاءت متمِّمة للحملة التي تتعرَّض لها أي محاولة للبحث عن الحقيقة، ورغم كل هذه المؤاخذات وأشكال اللوم والنقد التي تعرَّضت لها الكتب، إلّا أن القارئ الكريم لم يخذلني، بالإضافة إلى متابعات نقدية وصحافية كريمة وإيجابية جاءت من كتّاب أفاضل، لم أتشرف بمعرفتهم أو اللقاء معهم من قبل، ولم تكن تلك الكتابات إيجابيَّةً فحسب، ولكنها كانت تثير جدلًا حول التوجُّهات الحقيقية التي انطوت عليها الكتب، بل إنها لم تتوقف عند قضايا شكلية؛ تلك القضايا التي تحرِّف النظر تمامًا عن الأهداف الأصلية للكتب، وشرفٌ لا أدَّعيه أن تأتي تلك الكتابات من أناس لم ألتقِ بهم من قبل، ولا توجد أي علاقات سوى العلاقات الثقافية العامة، في ظل ماكينات الدعاية التي تروّج وتسوّق لكتب كثيرة أخرى بطرق أصبحت ممجوجة ومحزنة.

وبعد هذه الكتب الثلاثة السالفة الذكر، والتي أزعم أنها تركت جدلًا لم يحسم بعدُ، فهذا كتاب جديد أعتقد أنّه لا يقل إثارة عنها بأي شكل من الأشكال، فهو يتعرّض لسيرة أحد الفنانين العظام، وهو الفنان نجيب

الرِّيحَاني، ذلك الفنان الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، على مدى رحلته الفنية التي ظلّت أربعين عامًا من حياته، والتي انتهت في الثامن من يونيو عام ١٩٤٩، وكذلك ظلّت مثيرة بعد رحيله منذ ذلك التاريخ حتى وقتنا هذا، فما زالت أفلامه القليلة تجد رواجًا واهتمامًا من الأجيال المتعاقبة، رغم أن تلك الأجيال لم تتعرَّفْ على مسرحه بأي شكل من الأشكال، سوى في المسرحيات التي استنسخها فنَّانون أتَوْا فيما بعد؛ لأن الحياة الفنية لم تعرف في ذلك الوقت أشكال التوثيق الفني الذي يحفظ لنا التراث بشكل لائق ودقيق.

وإذا كنت أتعرَّض لنجيب الرِّيحَاني من زاوية محددة، وهي السيرة الذاتية التي تركها لنا، أو هكذا زعم ناشروها بأنها سيرته الذاتية، ولكنني وجدت أن تلك السيرة ليست حقيقية، ولكن تم تزويرها، وتم حذف وإضافة وتركيب وترقيع أحداث كثيرة فيها، وتم تصوير نجيب الرِّيحَاني بطريقة ليست لائقة، هزلية، وربَّما معادية له، من المستحيل أن يكون هو واضعها، بشكل حاسم، فليست شبيهةً بمسألة الوضوح كما ذهب طه حسين في «الأيام»، أو قريبة ممَّا كتب د. لويس عوض في «أوراق العمر»، أو تتقاطع مع ما اعترف به وكتبه محمد شكري في «الخبز الحافي»، ولكننا -في سيرة الرِّيحَاني- نجد شخصًا آخرَ تمامًا، لا يمُتُّ بِصِلَة كبيرة أو صغيرة بنجيب الرِّيحَاني، وأظنُّ أن هذا الحديث سوف يُثير ثائِرَةَ المؤرِّخين الذين استقرَّت قناعاتهم على دقَّة هذه السيرة، أو المذكِّرات، التي نُشرت في كتاب الهلال عام ١٩٤٩، وكانت قد نُشرت من قبل في مجلة الكواكب عام ١٩٥٢، ومن المدهش أن أعثر على المذكِّرات التي صدرت بعد رحيل نجيب الرِّيحَاني مباشرة في أواخر عام ١٩٤٩، ولأنها صدرت عن دار نشر لم تكن جهيرة الصوت، فلم تجد رواجًا

معقولًا، بل إنني لم أعثر على من يستشهد بها سوى د.علي الراعي في كتابه «فنون الكوميديا.. من خيال الظلِّ.. إلى نجيب الرِّيحَاني»، وذكرها في هامش مرة واحدة فقط لا غير، أما المذكرات التي نشرت في كتاب الهلال، وجدت رواجًا كاسحًا، وتوفَّرت لها كل أشكال الدعاية والتسويق والاقتباس، ومن المدهش عدم التشكيك في صحة ما جاء بها على الإطلاق، بل نجد واحدًا من الذين عرفوا نجيب الرِّيحَاني عن قرب، وهو يوسف حلمي، ينصح بقراءتها؛ لأنها تعرّف بالرِّيحَاني أوْثقَ وأجملَ تعريف، وهذا الأمر يذكِّرني بالكتاب الذي نشره محمد التَّابعي عن الفنانة «أسمهان»، واعتبره الكتّاب والباحثون بمثابة الوثيقة الرسمية لحياة الفنانة اسمهان، ممَّا يخالف الحقيقة، وهذا يحتاج إلى مقام آخر لمناقشته.

ولا أريد الإطالة في هذه المقدمة الإجرائية، أريد فقط رصد أقسام الكتاب الثلاثة:

القسم الأول: وهو الدراسة التي أعددتها حول المذكِّرات المزعومة، وقدَّمت فيها ما أستطيع تقديمه، وأدرك أن تلك مجازفة منى، وربَّما يتعلَّق الأمر بسِيَرٍ ذاتية كثيرة تم تزييفها لحسابات شخصية أو فنية أو ثقافية أو سياسية مختلفة، وفي تلك الدراسة تناولت أشكال المحو والهجوم التي تعرَّض لها نجيب الرِّيحَاني في حياته، وبعد رحيله أيضًا.

القسم الثاني: المذكِّرات المجهولة، والتي أزعم أنها المذكِّرات الأصلية التي حاولتْ السيرة الشائعة نسفها تمامًا.

القسم الثالث: ملحق توثيقي، أردت نشر أهمَّ الكتابات -من وجهة نظري- التي أنصفتْ أو انتصرتْ أو قللّت من شأنه وشأن مسرحه، ومنها

كتابات لعباس محمود العقاد ومحمد عبد الوهاب وزكي طليمات وصلاح عبد الصبور ونعمان عاشور وفتّوح نشاطي ومحمد تيمور ويحيى حقي، وغيرهم. وأعتقد أنها كتابات تلقي بعض الضوء حول أهميّة نجيب الرِّيحَاني، وأهميّة ما قدَّمه في المنتصف الأول من القرن العشرين.

وبهذا أكون قد أرضيت ضميري بنسبة كبيرة، وبالطبع أتمنى من الباحثين والمؤرِّخين تصويبَ ما يرونه غير صحيح، وذلك سوف يسعدني للغاية، فكلنا يحاول أن يصل إلى الحقيقة، ودونها «خرط القتاد» كما يقولون، والحقيقة هي التي تشغلنا من قبل ومن بعد.

وشكرًا لكل الذين تابعوا ما كتبناه من قبل في الصحف والمجلات والدوريات المختلفة، وكذلك ما استطعنا نشره في كتب، فلولا ذلك التفاعل السلبي قبل الإيجابي؛ لما حاولنا استكمال ما بدأناه منذ سنوات بعيدة، وكذلك لا بُدَّ أن أتقدَّم بالشكر لمؤسسة بتانة التي تقوم بدور محترم في حركة النشر المصرية والعربية، لتصبح إحدى المنارات المرموقة، في ظل تعقيدات النشر الكثيرة، وبالطبع الشكر للكاتب والمثقف د.عاطف عبيد الذي تحمَّس لنشر ما نكتبه، وهذا تعاون مثمر للغاية لم أجده من قبل -بالنسبة لي على الأقل- في دور نشر أخرى.

شعبان يوسف

القسم الأول

دراسة حول
المذكِّرات الشائعة

الفصل الأول

قصَّة المذكِّرات المجهولة

«خارج التوقع»

لم أتوقَّع في يوم من الأيام أن أكتب عن الفنان الراحل نجيب الرِّيحَاني؛ ذلك الفنّان المختلف والظاهرة والنجم، وكنت دومًا أتلقَّى أداءَه في الأفلام القليلة التي قام ببطولتها بسعادة غامرة، وروح وثّابة، والحقيقة لم أكن أشاهده وأتأمّله وأتفاعل مع تلك الطاقة الفنية الجبّارة فقط؛ بل كنت أتنفَّسُه وأعيش كلَّ التفاصيل التي تنطوي عليها طاقته، خاصة أنه كان يجنّد كل تفاصيله لخدمة الموقف الذي يؤدِّيه؛ تلك التفاصيل التي ظلَّت وستظلُّ جاذبةً وشديدة الأثر في كل جمهوره الذي يشاهده، وأعتقد أنه سيظل جذّابًا وشديد التأثير، رغم تعاظم عدد المرات التي جلست فيها أمام الشاشة التلفزيونية الصغيرة مبهورًا بما يقدِّمه من أدوار تراجيدية أو

كوميدية، ورغم الإبداع الذي أتى به فنّانون كثيرون بعده، وهي أدوار تنطلق من الحياة الاجتماعية التقليدية أحيانًا، وغير التقليدية في أحايينَ أخرى، ورغم ذلك الخيال المفرط الذي كان يجْنَحُ بالقصة إلى عوالمَ شبه سيريالية على المستوى الاجتماعي والسردي، ورغم كل أشكال الجنوح الفنية التي كانت تحيط بأدائه الساخر، فنجيب الرِّيحَاني كان شديد الجاذبية والأثر والنفاذ إلى الروح بسهولة وبحميمية كبيرة، وإن نسي المرء كثيرًا من المشاهد والأفلام والمواقف الكوميدية والتراجيدية التي انطوت عليها؛ فلن ينسى مواقف شبه خالدة لذلك الفنان الاستثنائي.

ولم أكن عازفًا بالطبع عن الكتابة عن نجيب الرِّيحَاني بأي شكل من الأشكال لأسباب تخصُّه أو تخصّ أداءاته العبقرية، وكانت قناعاتى بأن ذلك الفنان لا يحتاج إلى كتابة ولا إلى شرح ولا إلى تفسيرات، ولا حتى إلى تأويلات، وأيضًا قناعاتي بأن وضوح الفنّان وقِدَمَ وجوده حَسَمَا كلَّ التساؤلات التي دارت حوله، وظننت -وإن بعض الظن خيبة- أن هناك اتفاقًا عامًّا حول عبقريته، ولن يوجد اثنان سوف يختلفان على تلك العبقرية، وكنت أتمنّى أن تظلَّ ظنوني هكذا، بسيطةً في تصوراتها، وبريئةً في منطلقاتها، ولأنني دومًا لا أتوقّف عند درجات التلقّي فقط لمختلف الظواهر الفنية والثقافية والأدبية والسياسية وغيرها، وعادة ما أحاول أن أحيط بالظواهر والشخصيات والأحداث التاريخية علمًا ومعرفة بقدر استطاعتي المحدودة، وأتعرّف على الظروف والملابسات ودوافع الأحداث، ولا بُدَّ أن تصادفني أشكال من التضارب في الأخبار والأقوال، فأحاول فكَّ الألغاز التي تقابلني، وأردُّها إلى المنطلقات التاريخية التي انبعثت منها، هنا أستطيع إمساك الخيط الذي

يدلُّني على بعض من البدايات الصحيحة كما أعتقد، وأحاول أن أتسلَّح بالوثائق والمستندات التي تؤكِّد بعضَ صحَّة منطقي، حتى تظهر وثائق ومستندات أخرى.

«محاولة البحث»

هذا ما حدث لي مع نجيب الرِّيحَاني، فُرْجَةٌ ليس لها حدود، وإعجابٌ واندهاش بموهبة فريدة واستثنائية، ثم محاولات للبحث عن بدايات وأصول الفنان الظاهرة من خلال الصحف والمجلات والكتب والفيديوهات النادرة ومذكّرات الفنّانين المعاصرين؛ مثل يوسف وهبي وفتوح نشاطي وشكري راغب، وآخرين، حتى عثرتُ على المذكِّرات المنشورة في كتاب «الهلال» عام ١٩٥٩، وقدَّم له الفنّان والشاعر -رفيق نجيب الرِّيحَاني- بديع خيري، والذي صدّق على كل ما جاء في المذكّرات، والأدهى من ذلك أن الهلال زعمت بأن هذه المذكرات سلّمها الرِّيحَاني لدار الهلال بخطِّ يده، ولا يوجد أمامي سوى أن أصدّق، رغم أن الدار العريقة لم تقدّم ولو صفحة واحدة، أو حتى بضعة سطور من تلك المذكّرات، وذلك ما فعله الناقد الفني وصديق نجيب الرِّيحَاني القريب جدًّا له: فوزي العنتبلي، وذلك عندما أصدر كتابه «نجيب الرِّيحَاني» فور رحيله في ٨ يونيو ١٩٤٩، وقد صدر الكتاب في أغسطس من العام نفسه، ليس كما ذكر أستاذنا خيري شلبي في الطبعة الثانية للكتاب، والتي صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، وقال بأن الطبعة الأولى صدرت في أوائل الخمسينيات، وفي الطبعة الجديدة أهملوا كلمة الرِّيحَاني التي كُتبت بخطِّه، ونشرت صورتها في الطبعة الأولى

من كتاب فوزي العنتبلي، وسوف ننشرها هنا كوثيقة بخط الرِّيحَاني، حتى يتعرف القارئ الكريم على جانب يكاد يكون مجهولاً عن الفنان الكبير، ويقول فيها:

«هل وُفِّقْتُ في أن أسيطر على الستار الفضي بمثل القوة التي منحتني إياها مواهبي وخبرتي في السيطرة على زمام المسرح؟.. أعتقد أنني لم أُوَفَّق تمامًا.. وكثيرون ممَّن يعرفون الرِّيحَاني قد يشاطرونني هذا الشعور..

ولكن.. ألم تنل أفلامي قسطًا وافرًا من النجاح؟.. نعم إنها حازت هذا النجاح، ولكن في نظري أنا، كان نجاحًا ناقصًا؛ لأنه لم يُظْهر تلك الجهود التي بذلتها من صدق العاطفة وحسن الأداء، حتى أنني أحسست أن ضوء الستار الفضي إنّما هو كضوء القمر؛ جميل، ولكنه بارد لاحياة فيه.

ثم شاءت الظروف واجتمعنا، وكلُّنا ممَّن أخلصوا لفنهم فانسجمنا، واستحال ذلك الضوء الفضي إلى شعاع منعش كله حياة، وكله حرارة. تحقَّق الحلم المحبَّب إلى نفسي؛ الحلم الذي وهبته حياتي. شعرت بوجود عشَّاق فني أمامي، شعرت بأنني أنفُذ بسهولة من وراء الستار، فأصل إلى قلوبهم وأصيب مشاعرهم.

هذا ما جال بخاطري عند مشاهدتي لبعض مناظر من فيلم (غزل البنات) الذي أعدَّه وأخرجه عزيزي أنور؛ ابني البار، الوفيّ.

نجيب الرِّيحَاني- ستوديو مصر، في ٣ مارس ١٩٤٩».[١]

كنت أتمنى أن ينشر في متن الكتاب شذرات من خط نجيب الرِّيحَاني، حتى لا يعبث الشكُّ بي وبمصداقية المذكِّرات، ولكن الدار العريقة اكتفت بما زعمت أنها مقدمة كتبها نجيب الرِّيحَاني للمذكرات، وبالمقدمة التي

كتبها رفيق عمره الفني بديع خيري، وتصدَّرت المقدِّمتان المذكراتِ؛ تلك المذكرات التي أصبحت السيرة الذاتية المعتمدة والرئيسية لنجيب الرِّيحَاني، وهي التي اعتمد عليها معظم الدارسين والباحثين والنقاد الذين تناولوا نجيب الرِّيحَاني فنًّا وحياةً وسيرةً ومسرحًا وسينما!، ولم يتساءل أحد على وجه الإطلاق: «هل هذه السيرة حقيقية، أم أن بعضًا من الخيال الأدبي قد شملها، وأحاط بأحداثها؟»، أنا شخصيًّا لم أجرؤ على طرح هذا السؤال في المرحلة الأولى التي تعرّفت فيها على المذكرات، بل أُعجبت ببعض ما جاء فيها من مغامرات وحكايات وقصص وأحداث، وكتبت عنها مقالًا في العدد ١٠٠ من جريدة مسرحنا(٢)، وفي ذكرى ميلاد الفنان، وبالطبع أشدت ببعض ممَّا جاء في المذكرات، واعتبرت أنها إحدى السير الذاتية الجيدة، ورفعتها إلى مرتبة وصلت إليها مذكرات أخرى رصينة.

«شكوك مشروعة»

ورغم حماسي هذا، إلا أن بعض شكوك راحت تعمل في صدري، وتقلقني، وأصبحت أشعر ببعض من الذنب لحماسي الزائد للمذكرات، رغم أنها لم تتبع الطريقة العلمية لنشر المذكرات والسير الذاتية، ولذلك لم أكتف بالقناعات الأولى؛ لأنني لاحظت أن مبالغاتٍ وخيالاتٍ وأحداثًا من الصعب أن يسردها فنان أو أديب عن نفسه، وقررت البحث عن نجيب الرِّيحَاني في المجلات الغابرة، والكتب النادرة، والمذكِّرات التي كتبها معاصروه، حتى لو كانوا من خصومه أو من منافسيه؛ مثل فتوح نشاطي، والذي كتب سيرة ذاتية، ونشرها في مجلَّدَيْن، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب(٣)،

وتعتبر من السِّيَرِ الذاتية الفاتنة والموثَّقة، وكذلك بحثت عن المقالات التي كان يكتبها الرِّيحَاني نفسه في مجلات ذلك الزمان؛ مثل مجلة «الإثنين والدنيا»، ومجلة «الراديو»، ومجلة «الاستوديو»، ومجلة «الكواكب» وغيرها من مطبوعات كانت تتهافت على تلك المقالات النادرة التي كان يكتبها نجم النجوم، وهي مقالات طريفة وتتَّسم ببعض الحكمة، ولكنها تنطوي على نقد لاذع في بعض الأحيان لعاداتنا الاجتماعية، وأحيانًا تتضمَّن نصائح للمشاهد وكيف يتلقَّى العمل الفني، حتى يستطيع أن يستمتع به ويحكم على قيمته في الوقت نفسه، وكانت تلك المقالات هي أول الخيط الذي جعل «شكِّي» في مصداقية المذكرات المشهورة قويًّا، وانتقل من منطقة التردد إلى مساحة التأكد؛ لأنني اكتشفت فروقًا واضحة وفادحة جدًّا بين أسلوب نجيب الرِّيحَاني في تلك المقالات التي كان يكتبها، وبين تلك المذكِّرات التي أؤكِّد أنها غير حقيقية، حتى تظهر إشعارات أخرى لتبديد ذلك الشك، ونسف زعمي بعدم مصداقية تلك المذكرات، وهذا ما سوف نناقشه لاحقًا.

«مفاجآت مذهلة»

أما المفاجأة الثانية بعد المقالات والمذكرات، تلك التي جاءت دون أن أتوقَّعها، وهي المذكِّرات التي صدرت بعد رحيل نجيب الرِّيحَاني ببضعة شهور، في عام ١٩٤٩ نفسه الذي رحل فيه الفنان، وجاء على صدرها: «حقوق النشر محفوظة لدار الجيب»، وجاء عنوانها: «مذكرات نجيب الرِّيحَاني.. زعيم المسرح الفكاهي»، وتصدَّرتْ المذكِّرات كلمةٌ لنجيب الرِّيحَاني تقول: «هذه سطور، بحلوِّها ومُرِّها بهنائها وشقائها، بكأسها المُتْرَعة وكأسها الفارغة.. إنها

تسلية للَّذين أحبُّوني وشاقَهم أن يروا صورتي بغير (ماكياج)، وتَذْكِرَةً للَّذين سيحيون من بعدي، حينما يروق لهم أن يطالعوا قصَّة دراما ضاحكة، عذابها أَعْذَبُ من راحتها!.».

وجاءت المذكِّرات في ١١٦صفحة، وجاءت كلمة توثيقية في نهايتها أُثْبِتُها كاملة هنا: «هذه مذكِّرات الرِّيحَاني، ومقالاته، إنها مجموعة من الطرائف تتألَّف منها مراحل حياته الفنية بما تخلَّلها من مدٍّ وجَزْرٍ، وسعادة وشقاء.. إنها المرآة التي تعطي القارئ صورة صحيحة عن معدن الرجل وأحاسيسه ودخيلة نفسه.

لقد أضحك الرِّيحَاني ملايين الناس، ولكنه كان يضع على شفتيه ابتسامة، ويحمل في عينيه دمعة.

لقد تذوَّق حُلْوَ الحياة حِينًا، وأَمَضَّهُ مُرُّها أحيانًا، ولكنه خرج من الدنيا آخر الأمر هادئَ النَّفْس مرتاحَ الضمير، كما يخرج كل إنسان موهوب يشعر بأنه ترك أثرًا، وأدَّى رسالة.

وقد كان من حقِّ الرِّيحَاني على مجلة (الاستديو) -التي طالما أحبّها وأحبَّته- أن تخلّد ذكرى فنان مصر العظيم في أَثَرٍ يُخَلَّدُ على الزمن؛ فلم نجد خيراً من تسجيل حياته وذكرياته في هذا الكتاب.

وإن (دار الجيب) لَتُقَدِّمُ بهذه المناسبة موْفورَ شكرها لرفيق حياة الرِّيحَاني الأستاذ الكبير بديع خيري، وللأستاذَيْن إبراهيم العشماوي وأنور عبدالله؛ للجهود التي بذلوها في تنسيق المذكِّرات».[٤]

هكذا أحاط الناشر المذكِّرات ببعض الضَّمانات المُقنعة لتأكيد مصداقيتها، خاصَّة أن بعضًا من هذه المذكِّرات كان قد نُشر في حياة الرِّيحَاني نفسه،

وتاريخ نشر المذكِّرات هو نفس العام الذي رحل فيه الرِّيحَاني؛ أي أنه لم يكن هناك وقت لإدخال أحداث وظواهر غير صادقة، كما حدث في المذكِّرات المشهورة، والتي سادت فيما بعد. كذلك لم يتناول أحدٌ المذكِّرات بأيِّ ملاحظات سلبية تعمل على تكذيب ما جاء فيها، خاصَّة أن رفاق الرِّيحَاني القريبين منه كانوا كلُّهم على قيد الحياة؛ ذلك لأن المذكرات جاءت أقرب للسيرة الطبيعية التي عاشها الرِّيحَاني، رغم ما جاء فيها من ملاحظات سلبية حول معاصريه؛ مثل الفنان يوسف وهبي، والفنانة بديعة مصابني، وكان الاثنان -رحمهما الله- على قدر كبير من النفور تجاه أي نقد يوجَّه إليهما، خاصة يوسف وهبي؛ الذي كان منافسًا شديدًا لنجيب الرِّيحَاني منذ بدايات النهضة المسرحية في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، وقد جاء في مذكرات الرِّيحَاني المجهولة ما يوضِّح ملاحظاتٍ سلبيَّةً حول البدايات التي كرّس لتعظيمها يوسف وهبي وحواريُّوه، واعتبر بعضهم أن النهضة المسرحية في مصر لم تبدأ إلَّا في ١٠ مارس ١٩٢٣، وهو اليوم الذي تم فيه افتتاح «مسرح رمسيس» بشارع عماد الدين، وهذا إهدار للجهود المسرحية التي قام بها مسرحيُّون كبارٌ من قبل، وعلى رأسهم سلامة حجازي، جورج أبيض، عزيز عيد، نجيب الرِّيحَاني، علي الكسَّار، عبد الرحمن رشدي، محمد تيمور، وغيرهم. وهذه النظرة لم تكن سائدة في حياة يوسف وهبي فقط؛ بل ظلّت قائمة وسائدة بعد رحيله، وربما حتى الآن، وذلك رغم جهود المؤرخين المسرحيين في إزاحة الغبار عن بعض من تاريخ المسرح المجهول، منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

وإذا كانت مقالات نجيب الرِّيحَاني المتناثرة، ثم مذكِّراته المجهولة،

اكتشفتُ أن المذكِّرات المشهورة والزائفة لم يكن نشرها الأول في كتاب الهلال عام ١٩٥٩؛ بل إنها نُشرت مُنَجَّمَة قبل ذلك في مجلة الكواكب، بداية من العدد رقم ٤٤ الصادر في ٣ يونيو عام ١٩٥٢؛ أي قبل قيام ثورة٢٣ يوليو بخمسين يومًا، وظلَّت تُنشر أسبوعيًّا دون انقطاع حتى العدد رقم ٦٦ الصادر في ٤ نوفمبر ١٩٥٢، وفي تلك الحلقات كانت هناك مفاجآت ومفاجآت، أكّدت كثيرًا ممَّا ذهَبَتْ إليه نفسي من شكوك وظنون في عدم مصداقيتها، وسوف نلاحظ أن ثمَّة تحريرًا آخر قد لحق بالطبعة التي صدرت في الكتاب فيما بعد لإعدادها في مجلد واحد، وبالطبع فهذه المذكِّرات منتشرة انتشارًا واسعًا؛ حيث أنها طُبعتْ ونُشرتْ عدَّة مرَّات بعد طبعتها الأولى عام ١٩٥٩، كما أنَّها متوفِّرة بطريقة ال «PDF» على مواقع إلكترونية كثيرة، وهذا سوف يوفِّر علينا الاقتباسات الطويلة التي نريد بها الاستشهادَ والاستدلالَ على ما نريد تأكيده، فقط سوف أشير إلى مواقع الخلل، مع بعض استشهادات قصيرة تستدعيها ضرورات معيَّنة، سنوضِّحها في حينها.

«خيال مفرط لمحرر المذكرات المزعومة»

ولا بُدَّ في تناولي للمذكِّرات الشائعة، أن أطرح اعتقادي الذي أظنُّه؛ وهو أن المحرِّر الذي صاغ تلك المذكِّرات حاول أن يتقمَّص شخصيَّة نجيب الرِّيحَاني على المسرح، ويؤدِّي حركَاتِه ولَفَتَاته، ويطلق نكاتٍ تصل إلى حد السُّخْف والهَذَيان، وهذا ما كان يتجنَّبه الرِّيحَاني عندما يكتب أو يناقش أحدًا أو يفكِّر، ولكنه على المسرح كان يختلف تمامًا عن تلك المجالات التي ذكرناها، وأول ما يطالعنا في المذكِّرات المزعومة هو الأسلوب الذي

يختلف تمامًا عن أسلوب نجيب الرِّيحَاني، فالمحرر يحاول طوال السرد أن يستظرف ويتفكَّه دون حاجة إلى ذلك، ويفتعل النِّكَاتِ السخيفةَ، ويتعرَّض لموضوعات ثقافية لم يكن الرِّيحَاني معنيًّا بها، ولا مَوْقِعَ لها في المذكِّرات، وغالبًا هي موضوعات تشغل المحرِّرَ فقط، وكذلك يحاول المحرِّر أن يدخل في معاركَ وهميَّةٍ مع مَجْمَعِ اللغة العربية، وذلك عندما يحاول أن يشتقَّ مصطلحًا مشكوكًا في صحَّته، فنجد المحرِّر يقول ويكرِّر كثيراً: «أمَّا نشوف مجمع اللغة العربية هيعمل إيه معانا في سنتنا السودة دي». ونجده يتمادى في عدم الرزانة للدَّرجة التي تُوحي بأن يصلنا انطباعٌ عن المحرِّر الذي لم يكن منضبطًا أثناء تحرير واختراع تلك المذكِّرات، فنجد مثلًا في الحلقة الرابعة عندما كان الرِّيحَاني يتحدَّث عن بداياته، وانضمَّ إلى فرقة جورج أبيض بخدعةٍ ما من شقيقه سليم، بعدما اقترض منه مبلغًا ما، وتضاربت أرقام المَبْلَغِ بين الجميع، ومنهم مَنْ نقل عن نجيب الرِّيحَاني نفسه في مذكِّراته الشائعة، ومذكِّراته التي نزعم بأنها الأدقُّ والأسْلَمُ، يقول في مستهلِّ الحلقة: «قلتُ إنَّه عرض عليّ الانضمام إلى الفرقة التي اشترك في تأليفها جورج أبيض وسلامة حجازي، وقبلت هذا العرض وكلِّي أملٌ أن أفوز بجزء من مالي الضائع الذي سبق أن اقترضه مني سليم أبيض....»، ثُمَّ: «وكان بطل (شك المقالب) وانتقاء النكات (المستوية) في مادة (التأليس) على محسوبكم الفقير إليه تعالى.. هو والدنا الأستاذ الأفخم عمر وصفي.. لقد كان يهوِّن عليّ والله كلَّ شيء، وكل شقاء، اللهم إلا ذلك النوع من (التأويز) و(المسمسة) و(التهزيء) اللي ماليش فيه»(٥).

كما أن المحرِّر كان يبالغ في إشعارنا بأن الرِّيحَاني كان كارهًا لفن الكوميديا

بشكل مطلق، وكان لديه اعتقاد بأنه لم يُخلق له أبدًا، فراح يسخر من نفسه فيقول: «لا شكَّ أنني كنت في ذلك الحين أهوى التمثيل من كل قلبي، ولكنه ميل كان منصبًّا على نوع واحد من هذا الفن هو (الدرام)، أمّا الكوميدي فلم أكن أشعر نحوه بأية عاطفة، كما أنني كنت أُحِسُّ أنني لم أُخْلَقْ له، وأنه إذا ما بدا لي أن أظهر في دور كوميدي فسيكون السقوط حليفي، والطماطم.. من الجمهور نصيبي»(٦).

لا نجد هنا مادة الاستظراف هي المهيمنة فقط؛ بل مادة تحقير الذات، وهو ما دأب عليه المحرِّر بشكل يجعلنا نشعر بأن هناك مؤامرة حيكت حول نجيب الرِّيحَاني، مؤامرة تحقير الذات والسخرية منها ووصفها بأشد الصفات الرديئة، وهذا ما لا يتطرَّق إليه كاتب السيرة الذاتية -عمومًا- بأي شكل من الأشكال، فضلًا عن تحميلها بحكايات ليست شريفة، مثل تلك الحكايات التي يسردها المحرِّر عن غراميات نجيب الرِّيحَاني في شركة السُكَّر بنجع حمادي؛ تلك الغراميات التي يخوض فيها الرِّيحَاني في أعراض الغير والرؤساء، والتي تؤدِّي إلى وعي القارئ بأن نجيب الرِّيحَاني رجل «فَلَاتِي»، ومغروسٌ في النَّذالة، وهي حكايات لم يُشِرْ إليها الرِّيحَاني من قريب أو بعيد في أي من كتاباته على مدى حياته؛ بل إنه فعل العكس في مذكِّراته التي ننشرها هنا، عندما أُغْرَمَتْ به زوجة أحد أصحاب المسارح، وراودته أكثر من مرة عن نفسه، وكان يصدُّها بشكل واضح، ويؤكِّد على أنه لا يريد أن يرتكب خطيئة أخلاقية، ولا أعتقد أن أحدًا طبيعيًّا يصف نفسه بالنذالة واغتيال الآخرين كما جاء في المذكِّرات الشائعة؛ ممَّا يقلِّلُ من شأن الرِّيحَاني على المستوى الأخلاقي بشكل كبير.

أما الشيء الآخر، وهذا من لوازم التوابل الحارَّة التي وضعها المحرر، عندما أوهمنا بأن الرِّيحَاني كان يصف نفسه بأنه خُلق -فقط- لفن «الدرام»، وبأنه لن ينجح على وجه الإطلاق، وراح المحرِّر يؤكِّد ذلك بإلحاح على مدى سَرْدِهِ للمذكرات المزعومة، ومن الجائز أن الرِّيحَاني كان تقديره لنفسه في غير محلِّه في فترة من فترات حياته، وخاصة في البدايات، ولكن استمراره في نجاحه على المستوى الكوميدي، كان لا بُدَّ أن يجعله يشعر بأنه كوميديان من طراز فريد، وهذا ما كان يقوله ويفعله دومًا على مدى حياته، وكان معتزًّا بما يقدمه، حتى الروايات التي كان يمثِّلُها وهو ليس على قناعة كبيرة بمستواها الفني، كان يضع فيها بعضًا من محاولاته الذاتية، والتي يحاول فيها أن ينجو من هيمنة البعد الجماهيري المطلق؛ ذلك البعد الذي يلعب دورًا في تشكيل وتوجُّه الفنان بشكل كبير، ولكنه ليس بشكل مطلق، فالعلاقة بين الفنان وجمهوره علاقة جدلية، وليست علاقة تبعية أي عنصر للآخر، ومن الطبيعى أن الجمهور يضغط على الفنان في اتجاه معين، ولكن الفنان طوال الوقت يحاول تقديم ذاته وروحه وطريقته وأسلوبه، وهذا ما كان يتميَّز به نجيب الرِّيحَاني، ولكن المحرر راح يبني خيالات وصروحًا من الوهم في علاقة الرِّيحَاني بجمهوره، وهذا لكي يضع مقارنة بين الرِّيحَاني وشارلي شابلن، وهذا ما لم يكن منطقيًّا على وجه الإطلاق، فلا وجه للمقارنة بين الاثنين، وجدير بالذكر أن هذه المقارنة ظلَّت تراود كثيرين من الباحثين، للدرجة التي دفعت ناقدًا مرموقًا لأن يضعَ فصلًا كاملًا في كتاب له عن نجيب الرِّيحَاني[٧]، ليعقد مقارنة شبه خيالية بينه وبين شابلن، لأن كلًّا منهما كان يريد التراجيدي، ولكنه لم يفلح إلا في الكوميدي، كذلك فعل من قبلُ الكاتبُ رفيعُ المقام يحيى

حقِّي، والذي شنَّ هجومًا كاسحًا وغير مفهوم على نجيب الرِّيحَاني، وهذا ما سوف نعود له فيما بعد.

«مُنْزَلَقَاتٌ أخرى»

وبعيدًا عن الصورة التي أراد المحرِّر أن يُظهر فيها حياة نجيب الرِّيحَاني، زورًا وبهتانًا، هناك منزلقات واضحة، ومشاكل كثيرة في التحرير؛ ومنها على سبيل المثال أن المحرر الذي كان ينشر المذكرات عام ١٩٥٢ بخط نجيب الرِّيحَاني -كما يزعم-، وبعد أن رحل الرِّيحَاني بسنوات ثلاث، كان يخبرنا في كل فصل من الفصول المنشورة في المجلة عن ما حدث في الأسبوع الماضي، وكأنه يواصل ما حدث أو انقطع، وكأن نجيب الرِّيحَاني يحيا بيننا، ويتابع ردود فعل القراء، وهذا ملمح غريب جدًّا، للدرجة التي كان يخبرنا فيها باندهاش المتابعين لتلك الحلقات، أما الشيء الأكثر إدهاشًا ويكشف زيف تلك المذكرات، يتحدد في الكلمة التي تصدرت بها المذكرات في الطبعة الكاملة التي جُمِعَتْ وصدرت في العام ١٩٥٩، حيث أنها لم تنشر هكذا في الحلقات المسلسلة والمنشورة في المجلة، والتي يعبِّر فيها الرِّيحَاني المزعوم عن منهجه وصراحته وصدقه الصادم للآخرين؛ بل إنَّها نُشرت في الحلقة العشرين، والتي يقول في مطلعها: «قبل أن أسمح لنفسي بنشر مذكراتي.. فكَّرت في الأمر كثيرًا، لا لشيء إلا أنني خلقت صريحًا لا أخشى اللوم في الحق ولا أميل إلى المداراة، فهل يا تُرى أظلُّ فيما أكتب متحلِّيًا بهذه الخليقة؟ أم يدفعني ما درج عليه الناس عليه من مجاملة إلى المواجهة والتهرُّب؟».

لم يتوقَّفْ الأمر عند ذلك فحسب، فالذي يزيد اندهاشنا السابق أن

الرِّيحَاني المزعوم عبّر في هذه المقدمة عن صراحته الفائقة، والتي تحدَّث فيها عن بعض مُمثِّلات، وقد نال من بعضهن، عندما بدأن التمثيل، وهذا ما لم يأت في السيرة أو المذكِّرات الأصلية، ويتمادى خيال المحرر العجيب فيكتب على مسؤولية الرِّيحَاني بأنه فضح كثيرًا من الفنانات، وهو يقصد هنا فاطمة رشدي بالتحديد، وهنا تأتي مفارقة أخرى، وهي تتعلَّق بجزء كان منشورًا في المجلة، ولكنه حُذف من الكتاب الذي نُشر بعد سبع سنوات، وهو الجزء الذي يتحدَّث فيه الرِّيحَاني -المتوفَّى من ثلاث سنوات- عن رد فعل القرَّاء والمتابعين، ويرصد الضجَّة التي ثارت بعد نشر الحلقات، وهنا أجد من الضروري نشر الجزء المحذوف من المقدمة كاملًا؛ لأنه يعبِّر بقوَّة عن اختلاق تلك المذكِّرات إذ يقول الرِّيحَاني المزعوم: «..أما وقد كشفت النقاب في مذكِّراتي عن وجهة الحقيقة؛ فإن واحدة منهما (هكذا) لم تنبس ببنت شفة، ولم تثر في وجه الحق الفاضح؛ ذلك لأن المذكرات قد وضعت الأمر في نصابه، والحق في قِرَابه!... وهناك ناحية أخرى أحسست بها في أثناء نشر مذكِّراتي هي أن كثيرين كانوا يجهلون عنى أشياء جمَّة، هؤلاء وضَّحت لهم حقيقتي؛ فزدت في نظرهم تقديرًا، وارتفعت في نفوسهم شأنًا، ولولا ذلك لظلّت حقيقتى خافية عليهم مهما طال بي وبهم الزمن.

وهناك كثيرون لقيتهم في غير القاهرة فحدَّثوني عن هذه المذكِّرات أحاديثَ عرفت منها اهتمامهم بها وتقديرهم لها، وهو ما أحمد الله عليه كثيرًا، على أن الظاهرة التي ملأت فؤادي حبورًا؛ هي أن طوائف من غير المتعلِّمين أدهشني منها متابعة أفرادها للمذكِّرات! فقد كنت مع فرقتي قبل انقضاء (الموسم الحالي) في رحلة ببعض مدن القُطْر، وبينا أنا أنزل من

القطار في محطَّة طنطا، لقيني رئيس طائفة الحمَّالين (ياسيدي قول الشيالين في عرضك) مهلِّلًا وهو يقول: (إيه المذكرات المدهشة دي ياعم نجيب دي حاجة هايلة قوي..).

ثم سار إلى جانبي وهو يظهر إعجابه، حتى خرجت من المحطَّة بعد أن شكرته على عنايته بقراءة ما أكتب، فهذا الحديث الذي دار بيني وبين الأستاذ الفاضل (شيخ الشيَّالين) دلَّني على أن أمر الاهتمام بما تنشره الصحف لم يعد اليوم مقصورًا على الطبقة المتعلِّمة؛ بل يتعدَّاه إلى غيرها من الطبقات، وهذه بادرة تبشِّر بمستقبل سعيد، ولولا مُذكِّراتي ما عرفت شيئًا عن هذه الظاهرة اللطيفة... وبس».(٨)

وفضلًا عن الشعور بوهميَّة هذا الكلام، حيث أن نجيب الرِّيحَاني الراحل، يتابع نشر المذكرات، وجديرٌ بالذِّكْر أن كل هذا الكلام أتى دون تحقيق وتدقيق من محرّر المجلة، ولا من المحرّر الذي نشر الكتاب بعد ذلك بسبع سنوات، وهذه المقدمة التي نشرت في المجلة، وقد حذف جزء منها عندما نشرت في كتاب، جاء عنوانها في المجلة «على هامش المذكِّرات»، وقد تحوَّلت في الكتاب إلى مقدِّمة، وبدلًا من أن تُنشر على أنها توضيح لبعض الملابسات؛ جاءت كتصدير للكتاب، وكل هذا دون أي توضيحات، والأمر هنا مطروح للباحثين لإثبات حقيقة هذه المذكرات، إما بالعثور على تلك المذكرات بخط يد نجيب الرِّيحَاني، وهذا طبعًا شبه مستحيل، وإمَّا أن يثبت أحد الباحثين بأن تلك المذكرات نُشرت مرَّةً أولى في حياة نجيب الرِّيحَاني؛ أي قبل نشرها عام ١٩٥٢، وقد وافق على نشرها الرِّيحَاني نفسه ولم يعترض على ما جاء فيها، حتى نصدّق أن الرِّيحَاني كان متفاعلًا مع جمهوره من القراء

مثل الشيَّالين وغيرهم من الذين تابعوا الحلقات في المطبوعة التي نشرت بها الحلقات قبل ذلك، إنْ وُجدت.

«إمعانًا في التَّضْليل»

وبعيدًا عن الارتباكات التحريرية التي تكشف بقوَّة عن زيف هذه المذكرات، أو -على أقل تقدير- المبالغات التي صيغت من أخبار قديمة عن الرِّيحَاني، وتم توسيع وتضييق بعض الأحداث التي ذُكرت في المذكرات الأصلية، وهنا نجد وكأن هناك قَصْديَّة في إهانة الرِّيحَاني نفسه، وإظهاره في ثوب ليس ثوبه، ولا يمكن أن يخبر به عن حياته، مثل حكاية غرامياته التي تظهره كرجل خائن لأصدقائه أو معارفه، وهي غراميات خائبة، ولا يصلح ذكرها في أي مجال، ولا تؤدّي إلّا إلى إهانة الرِّيحَاني نفسه، وكما أسلفنا من قبل، الإعادة والتكرار في حكاية أن نجيب الرِّيحَاني كان يكره الكوميدي جدًّا، وأنه اضطر آسفًا تحت رغبة الجمهور الكاسحة أن يُقْلِعَ عن التراجيدي ليؤدّي الكوميدي -رغم نجاحه فيه-، فكيف ينجح فنان في شأن يكرهه، ومن الممكن أن يكون للأمر بعض حقيقة، ولكن ليس بالصورة التي جاء بها محرر المذكرات، أقول بعيدًا عن تُرَّهاتِ المحرر، هناك إضافات كما أوضحت، ولكن هناك أيضًا محذوفات لم تُذكر إلّا في مذكِّرات نجيب الرِّيحَاني الأولى، والتي ننشرها في هذا الكتاب، تلك المحذوفات تتعلق بمحاولات يوسف وهبي الأولى في تقليد نجيب الرِّيحَاني في الكوميديا، فحاول أن يخترع شخصية على شاكلة «كشكش بيه»، وأسماها «حِنْجِل بُوبُّو»، ولكنها تجربة انتهت بالفشل الذريع؛ إذْ كان يوسف وهبي يقوم بدور «حِنْجِل بُوبُّو»، وكان يصعد على خشبة المسرح مصطحبًا

حمارَه، ولكن الجمهور سخر منه بقسوة، وفي أحد العروض أتى بعض الجمهور ببوكيه، ولكن ليس لحنجل بوبو أو يوسف وهبي، ولكن البوكيه كان للحمار، وعندما فضَّ البوكيه، وجد فيه حزمة من برسيم، ويحكي الرِّيحَاني في مذكراته الأصلية أن عبد الله باشا وهو والد يوسف، كان يسير في إحدى الجنازات، وكان يبكي بحرارة، ولم تكن صلته بالمتوفَّى عميقة إلى هذه الدرجة، وعندما سأله الناس لماذا يبكي بكل هذه الحرارة رغم علاقته الواهية بالمتوفَّى، قال لهم بأنه لا يبكي من أجل المرحوم، ولكنه يبكي من فرط السخرية التي رآها على الجدران وهي تحمل إعلانات عن هزليات ولده يوسف.

بالطبع مثل هذه الحكاية، لا بُدَّ أن تختفي تمامًا من أي مذكرات؛ لأنها تعطي أسبقية النجومية في المسرح للريحاني، فضلًا عن هزلية القصة، وكان يوسف وهبي وقت نشر المذكرات -١٩٥٢- قد أصبح الفنان والرجل الأهم في عالم المسرح، والذي يشغل مكانًا ومكانة كبيرة في سلطة المسرح، وهناك قصص وحكايات أسطورية عن كل محاولات هيمنة يوسف وهبي على كافة أمور المسرح، وربما السينما كذلك، فكان من الطبيعي أن تختفي كل الحكايات والحقائق التي تظهر يوسف وهبي بطريقة سلبية، وكذلك فهناك حكايات تخصُّ الفنان محمد عبد الوهاب وبديعة مصابني، اختفت تمامًا من المذكرات الشائعة، وكانت قد وردت في المذكرات التي ننشرها هنا.

«حكايات عن الملك فاروق وملك الأردن»

وفضلًا عن الحكايات التي حُذِفتْ ونُسِفَتْ تمامًا عن يوسف وهبي وبديعة مصابني ومحمد عبد الوهاب؛ هناك الحكايات التي سردها الرِّيحَاني

عن لقاءاته بالملك فاروق، وعَطْفِه عليه، وتشجيع الجمهور على مشاهدة مسرحياته، وجدير بالذكر أن الملك فاروق كان قد أسَّس جائزة باسم نجيب الرِّيحَاني في الاحتفال الذي أُعِدَّ بمناسبة مرور عام على رحيله؛ أي عام ١٩٥٠، وبما أن المذكرات كانت تُنشر في وقت الثورة وبعدها؛ فلم يُذكر الملك فاروق على الإطلاق، وبالتأكيد أن دخول ثورة يوليو بعد نشر الحلقات المسلسلة مباشرة، لعب دورًا كبيرًا في صياغة المذكرات الجديدة، وتم نسف اسم الملك فاروق تمامًا، وغيّر من خطة المحرر؛ إذ أن المذكرات كانت قائمةً على مدح كافة أضلاع السلطات الفنية والاجتماعية المعاصرة، وكان قد ذكر في المذكرات التي ننشرها هنا، بأن الشاعر والشاعر بديع خيري كان قد كتب أغاني زفاف الملك فاروق، وكان قد تم تعريفه به -من أحمد حسنين باشا- في إحدى مشاهدات الملك فاروق لأحد العروض، وكان بديع خيري حاضرًا بالطبع، ولكن هذه الحكاية حُذفت تمامًا، وكأنّ لا وجود للملك على الإطلاق، رغم أن كثيرًا من الفنانين والكتّاب والشعراء كانوا يتقرّبون إليه بأشكال مختلفة، ويطلبون منه مساعدات على المستويَيْن العام والخاص.

وهناك حكاية أيضًا سنقرأها في المذكرات الحالية، تخصُّ ملك الأردن، حيث أن فرقة الرِّيحَاني كانت تعرض إحدى مسرحياتها هناك، وكان الملك حاضرًا، وأثارت المسرحية بعض غضب الملك، وبان ذلك على استقباله لها، فحاول الرِّيحَاني إعداد نفسه للرحيل فورًا بعد انتهاء العرض، إلا أن السلطات هناك قالت له بأن العاهل الأردني أعدَّ لهم لقاءَ عَشاء، وهذا أدهش الرِّيحَاني جدًّا، وفي اللقاء أبدى العاهل الأردني نقدَه للمسرحية، واندهش أن المسرحية تنتقد الحكومة، ولكن كان ردُّ الرِّيحَاني بسيطًا وشافيًا، حيث أنه ينتقد

الحكومة المصرية، وهذا لا يخصُّ الحكومة الأردنية بأي وجه من الوجوه، ولكننا لم نجد أيَّ أثر لذلك اللقاء على وجه الإطلاق.

«الرِّيحَاني والرقابة»

كذلك تم حذف أحاديث الرِّيحَاني عن صداماته مع الرقابة والبوليس وكافّة أشكال القضايا التي كان مُهَدَّدًا برفعها، وأعتقد أن هناك قَصْديَّة في حذف تلك القصص؛ لأنها ببساطة ستصنع من الرِّيحَاني بطلًا، وسوف تبرزه مدافعًا عن الفن بالطريقة التي لم يُرِدْ البعض تقديمه بها؛ فهو الفنان الهزلي، والذي يقتصر دوره على إضحاك الناس، وأغفل تمامًا الصراع الذي دار حول مسرحية «حسن ومرقص وكوهين»، واعتراض الأزهر عندما كان اسم حسن، هو محمد، فأصرّ الأزهر على تغييره إلى أي اسم آخر، وعندما تغيّر الإسم إلى حسن، وُوجه الرِّيحَاني كذلك بالاحتجاج، ولكنه أصرّ على إبقائه، كذلك اعترضت الكنيسة على اسم مرقص، واعترض الحاخام اليهودي على اسم كوهين، وحاولوا إثناء عزم الرِّيحَاني ورفيقه بديع خيري على التغيير، وإلا ستكون المحاكم هي الفيصل في هذه الأمور، ولكن الرِّيحَاني أصر، وتحوَّلت مسألة اللجوء إلى المحكمة –تلك- إلى رغبة جارفة عند الرِّيحَاني؛ حتى يُبرز حقوق الفنان في الانتقاد وتوجيه أشكال الاحتجاج على الظواهر الاجتماعية العديدة، ولكن دون جدوى، وُوجه الرِّيحَاني بتهديدات كثيرة من رفع قضايا عليه لتناوله شؤون القضاء –مثلًا- أو التعليم، في مسرحيته «الجنيه المصري»، والمقتبسة عن مسرحية «التوباز» للفرنسي مارسيل بانيول، لكن كل ذلك حذف عند الصياغة الجديدة؛ لتفادي غضب الشخصيات المذكورة

في المذكِّرات الأصلية، ولتفادي غضب السلطات لو تم ذكر الملك فاروق ورعايته للفن والفنانين، وهذا ما هو موجود في المذكرات المجهولة.

أرجو ألا أكون قد أطلت في شرح وسرد الملابسات التي أحاطت بالمذكرات، وبالطبع لا توجد نهايات حاسمة، وأنا في انتظار أي إشعارات جديدة لإبانة الوهم من الحقيقة، والأمر مطروح أمام الباحثين وكافة المشتغلين بتأريخ الحركة المسرحية، ونحن لدينا من هم أقدر على حل تلك الألغاز التي لا يستطيع شخص واحد على فكّ رموزها، ويبقى الآن الحديث عن الأثر الذي تركه الرِّيحَاني عند نقّاد عصره، وما بعد عصره، والخلافات الشديدة -التي تصل إلى حد التناقض- بين ناقد وآخر.

الفصل الثاني

نجيب الرِّيحَاني المُفْتَرى عليه

«رسالة الوزير إلى الرِّيحَاني»

في يناير ١٩٤٩؛ أي قبل وفاة نجيب الرِّيحَاني بأشهر قليلة، حيث أنه تُوفِّيَ في ٨ يونيو ١٩٤٩، وجَّه «معالى» وزير الشؤون الاجتماعية جلال فهيم باشا خطابًا يدعوه فيه إلى العودة للمسرح -كما ذكر الرِّيحَاني باختصار في مذكراته الأصلية- بعد أن طال غيابه؛ حتى لا يحرم الجمهور من إحدى مدارسه الشعبية -كما جاء في الخطاب-، وكانت هذه هي المرة الأولى التي يوجِّه فيها وزير إلى ممثِّلٍ خطابًا رسميًّا، مُعْلَنًا، وممهورًا بتوقيعه الكريم، ومنشورًا في الصحف، لكي يدعوه للعودة إلى التمثيل، وجدير بالذكر أن النصف الثاني من أربعينيات القرن الماضي، كان يعاني –بضراوة- حالةً من الفقر في المسارح، حيث أن كثيرًا من المسارح المتواضعة والفقيرة أساسًا في

العاصمة المتواضعة قد هُدِمَتْ، وتحوّل معظمها إلى دُورٍ للسينما، ولم يبق سوى مسرح الأوبرا، الذي كانت تشغله الفرق الأجنبية طوال شهور العرض، ومسرح الأزبكية، الذي كانت تعمل فيه الرطوبة بقسوة، وكان على وشك أن يتهدَّم ولا يصلح للتمثيل، ثم مسرح ريتز، الذي كان يشبه علبة صغيرة ولا يصلح لعرض مسرحيات كبرى على خشبته، وهذه الحالة التي أصابت المسرح، أحبطت كثيرين من المشتغلين بالمسرح عمومًا، وكان الرِّيحَاني على رأس هؤلاء، رغم أنه كان يحمل مرارات أخرى غير تلك التي سردنا جانبًا منها، وهذا ما دعا معالى الوزير أن يوجّه له خطابًا رسميًّا، ولهذا الخطاب قصة طريفة، يسردها الكاتب الصحفي والأديب والمحرر الفني بمجلة الكواكب أنور أحمد في العدد الصادر في ٨ فبراير ١٩٤٩ فيكتب قائلًا: «كان معالي جلال فهيم باشا يجلس في شرفة فندق مينا هاوس في صباح أحد أيام الجمعة، وكان في صحبته بعض الأصدقاء والموظفين، وبينهم كاتب هذه السطور، وأقبل نجيب الرِّيحَاني، فلمَّا رأى الوزير أقبل عليه يحيّيه، ثم انضم إلى الجالسين، وعاتبه الوزير على هجره للمسرح في هذا الموسم، وأيَّده الحاضرون، وجرى بينهم وبينه هذا الحديث:

- أنت كسلان.

- بل أنا مظلوم.

- لماذا هجرت المسرح هذا العام؟

- لأنني لا أجد التشجيع.

- كيف والجمهور يُقبل على رواياتك المعادة بحيث لا يبقى في المسرح مكان؟

- أنا أقصد التشجيع الرسمي من الدولة.

- هل تريد نصيبًا من إعانة التمثيل؟

- لقد أغناني الله من فضله بإقبال الجمهور، وإنما أقصد أن الدولة لا تعترف بي، فإذا ذُكر المسرح والتمثيل في مقام رسمي لم يُذْكَرْ اسم نجيب الرِّيحَاني، كأنّني لست شيئًا مَذكورا»[٩]

بعد هذا الحوار -كما يستكمل المحرر- تناول وزير الشؤون ورقة وشرع يكتب في هدوءٍ الخطابَ الذي نشرته الصحف، وقرأه على نجيب الذي لمعت عيناه بالتحمُّس والتأثُّر، وافتتح موسمه بعد أسبوع.

علينا أن ندرك أن هذا الموقف والحوار حدثا في أيام نجيب الرِّيحَاني الأخيرة، والتي كان من المفترض أن تكون أيّامًا للتكريم وللحصاد والاحتفالات بفنان عظيم، وعرض منجزاته الفنية، وتأمل مسرحه بما أنجزته رحلة مجيدة في تاريخ المسرح الكوميدي والاجتماعي في مصر، وكان من المفترض أن يجد صداه من الدولة والمسؤولين، وليس من الجمهور فحسب؛ ذلك الجمهور الذي لم يخذله في تلك الأيام، ولكن احتفال الجمهور بالرِّيحَاني وفنه ومسرحياته لم يكن كافيًا للريحاني حتى يستمر في ظل هذا الواقع الأليم، بينما كان يرى ويشاهد ويتأمل تلك الدولة التي كانت تدعِّم آخرين بالمال وكافَّة أنواع التأييد، كذلك كان يجد أشكالًا من العَنَتِ والهجوم والتسخيف من أطراف عديدة؛ بداية من المنافسين مثل يوسف وهبي وزكي طليمات، ومحاولات النيل من قيمة ما يقدمه الرِّيحَاني، مرورًا ببعض الأدباء الذين اعتبروا أن ما يقدِّمه الرِّيحَاني لا ينتمي إلى الفن بأي طريقة، ومحمد تيمور -كذلك- الذي هاجمه بقسوة رغم أنه اعتبر أن مسرح الرِّيحَاني ضرورة لا

بُدَّ منها في ذلك الزمان، ولا يمكن تجاوزها بأي شكل من الأشكال -سوف ننشر ملحقًا هنا بمختارات من أهم ما كُتب عنه- نهاية برجال الدين ومُدَّعي الفضيلة الذين اعتبروا مسرح الرِّيحَاني الهزلي هادمًا للأخلاق وأركان الدين.

«تجريدة ضد الرِّيحَاني»

وجدير بالذكر أن الحملة الموجَّهة ضد الرِّيحَاني لم تتوقف عند رحيله؛ بل امتدَّت لما بعد رحيله، وكان من أبرزها ذلك المقال المدوّي الذي كتبه الكاتب والأديب الكبير يحيى حقِّي، وحتى الآن لم أفهم ولم أعِ سرّ ذلك الهجوم الكاسح، والذي كتبه حقي عام ١٩٥٤، وكان يعمل آنذاك في مدينة بني غازي بليبيا، ونشره في مجلة الأديب البيروتية، عدد أبريل ١٩٥٤، وكان أول نشره في مجلة «التحرير» المصرية بتاريخ ٢ فبراير ١٩٥٤ تحت عنوان «الغشّ التجاري في المسرحية المصرية.. فن الرِّيحَاني، ردح وتشليق»، ثم نشره في مجلة «الكاتب» المصرية بتاريخ ١٥ يونيو ١٩٦٢، ثم أعاد نشره الشاعر صلاح عبد الصبور عام ١٩٧٠ في مجلة «المسرح» ضمن ملف عن الرِّيحَاني ومسرحه، ولم يكتفِ عبد الصبور بما كتبه يحيى حقِّي من تسخيف واتِّهامات جزافيَّة للرّيحاني ومسرحه؛ بل كتب هو كذلك مقالًا أكمل ما لم ينتبه له حقِّي من ذلك الهجوم، وأعترف بأن حبِّي لهذَيْن الأديبَيْن الكبيرَيْن أوقعني في حيرة وارتباك عجيبين؛ لأن ما كتباه لا يتَّسم بأي موضوعية، رغم ما يتَّسم به الأديبان الكبيران من حكمة وعمق قراءة ودَرَبَةٍ على التعامل مع كافَّة الفنون، وبالفعل، ما زلت في تلك الحيرة، وسوف أعرض لبعض ممَّا تناوله الأديبان الكبيران، مع العلم بأنني سأضع ملحقًا وثائقيًّا يتضمَّن مقالَيْ

حقي وعبد الصبور كاملَيْن، بالإضافة إلى مختارات من الكتابات البارزة التي تناولت فن وسيرة ورحلة نجيب الرِّيحَاني كلها -سلبًا وإيجابًا- حتى يدرك القارئ بنفسه صدق أو وهم ما نذهب إليه. وكان لا بُدَّ أن نعود -بدرجة ما- إلى ما كان يواجَهُ به الرِّيحَاني منذ بداية رحلته الفنية تحت دعاوى فنية أو أخلاقية أو وطنية أو دينية، مثل كل فنان أصيل حتى عصرنا هذا.

«بدايات التجريدة»

في بدايات القرن العشرين كانت النهضة المسرحية في مصر تتحسَّس الطريق إلى تحقيق قَدْرٍ من النجاح، وكان الشيخ سلامة حجازي أحد الذين حملوا راية المسرح على أكتافهم، رغم أن الشيخ سلامة لم يكن دارسًا لفن المسرح بأيّ شكل من الأشكال، ولكنه كان موهوبًا عظيمًا في إنشاده الذي تطوَّر إلى فنون عديدة، فأصبح أحد روَّاد المسرح الغنائي في مصر والعالم العربي بجدارة، ومن عباءته خرج جورج أبيض وروز اليوسف وإسكندر فرح وفاطمة اليوسف، واتَّسعت تأثيراته إلى بلاد عربية أخرى، فكان يسافر إلى الشام حاملًا شُعلة التجديد في الفن، حتى أصيب بمرض الفالج، وتوقَّف فترة حتى استطاع أن يستعيد بعض قوَّته ليمارس التمثيل والغناء بما تبقَّى له من صحة، فكان مثالًا ونموذجًا لمن أتى بعده.

وبعد ذلك اتّسعت النهضة المسرحية، فتكوَّنتْ ونشأت فرقٌ شتَّى؛ منها: فرقة عزيز عيد، ونجيب الرِّيحَاني، ويوسف وهبي، وعلى الكسار، وفاطمة رشدي، كما كان الشيخ سيد درويش قاسمًا مشتركًا في أكثر من فرقة، وقدّم ما لم يستطع فنان أن يقدّمه من قبلُ، كما أنجبت الحركة الغنائية الفنان

الشاب محمد عبد الوهاب، وكذلك حامد مرسي، ثم نشأت فرق أخرى عديدة كانت أقل صيتًا وشهرةً وقيمة، وكانت كلها تؤدي ألوانًا وأشكالًا مختلفة من التمثيل؛ كالتراجيدي، الذي برع فيه جورج أبيض بعد أن عاد من بعثته من باريس، ثم الكوميدي والفرانكو آراب والأبرا كوميك وغيرها من أشكال مسرحية استفاض فيها مؤرِّخو المسرح بجدارة.

وانفرد نجيب الرِّيحَاني بمهامِّ المسرح الكوميدي، أو الهزلي، كما أُطلق عليه في تلك الأيام، وفي هذا المجال لا نستطيع أن ننكر جهود مجايله ومعاصره الفنان الكبير على الكسَّار، وربَّما كانت وسائل وأشكال التنافس بينهما صيغة جيدة للتطوير المسرحي في مجال الكوميديا، وقوبلت بأريحية شديدة من ناحية الجمهور المشاهد، ولأسباب عديدة انصبَّت اهتمامات مبكرة بما كان يقدِّمه نجيب الرِّيحَاني، وبعيدًا عن أشكال التقريظ التي كان يبذلها نقَّاد محايدون؛ نجد في المقابل هجومًا كاسحًا يصل إلى حد الإبلاغ عن نجيب الرِّيحَاني وفرقته ومسرحه، وفي ١ مارس ١٩١٩ نشرت جريدة «الإصلاح» -دون توقيع- مقالًا يصل إلى درجة البلاغ، متذرِّعة فيه بالدين والأخلاق والوطنية، وأرجو ألَّا ينزعج القارئ الكريم من إثباته كاملًا، لكي يدرك أن مثل هذه الذرائع التي تنتشر في أيامنا هذه، وعلى مدى الحركة الفنية والفكرية والثقافية، لها جذور عميقة وقديمة في تاريخنا بشكل عام، وهذا ما كتبته الجريدة تحت عنوان «خطر التمثيل الهزلي»:

«ما برح أصحاب دور التمثيل الهزلية يرمون أخلاق الأمة بقنابل سخافاتهم، ويهدمون حصون الفضيلة بما يبثُّونه في نفوس العامَّة، ويدُسُّونه في أخلاق الخاصَّة من هجر القَوْل وفُحْشِه، حتى كدنا نلوم أولياء الأمور

لسكوتهم على هذا الخطر المُحْدِق بآدابنا العامَّة، المُميت لعواطفنا، والمُهْلك للفضائل الباقية فينا.

لقد أساء (كِشْكِشْ) لهذه الأمَّة، وما أساءت إليه، ولقد رأيت فكاهةً كتبها أحد الأدباء في صحيفة عن سبب تسمية كِشْكِشْ بهذا الاسم؛ فأحببت أن ألخِّصها هنا، حتى يبعد الناس عن تلك الأماكن المضرة بهم.

قال الأديب إنَّه مَرَّ في إحدى القرى الريفية فسمع غلامًا يدعو كلبه قائلا: (كِشْكِشْ) فعرف من أي مكان اختار كَلْبُ القاهرةِ اسمَه؛ فأضحكتنا تلك الفكاهة جدًّا.

ونحن نقول لِكشْكِش أن يمنع السخائفَ والسخائمَ التي يدعونها أناشيد كِشْكِشْ، والتي تُباع في الطرق مطبوعة في رسائل صغيرة، على أعين الملأ، وعلى مسمع من أولياء أمورنا؛ حفظهم الله.

فإذا استطاعت الداخلية أن تغلق أبواب هذه الأماكن الماجنة؛ تكون بذلك قد خدمتنا خدمة صحيحة، واطمأنَّتْ القلوب على البقيَّة الباقية من أخلاقنا، وهنا نجد مكانًا للثناء والشكر، ونستريح من الكتابة في موضوع الأغاني المصرية التي لا تصلح شأنها غير بإغلاق هذه الأماكن السيئة (١٠).

هكذا كان نجيب الرِّيحَاني يُهاجَم لدرجة المطاردة، والمطالبة بالإغلاق لأسباب متعدّدة، وكما يبدو من المقال المكتوب، أن كاتبه لم يترك ذريعة ولا وسيلة إلا واستخدمها، كما أنه ألصق بذلك النوع من الفن كل الاتهامات المقبولة وغير المقبولة، ولم ينسَ المحرر تملُّقَ أولياء الأمور، حتى يعجّل بمهمة نسف ذلك النوع من الفن، وبالطبع فلم يكن أولياء الأمور على درجة من الديمقراطية حتى لا يستجيبوا لتلك الدعوات، ولكن إقبال الجمهور المتنوع

كان درعًا واقيًا لاستمرار الرِّيحَاني ورفاقه في تقديم ما يعجب الناس.

وكما وجد الرِّيحَاني ذلك النوع الغوغائي من المهاجمين، فقد وجد في النخبة أيضًا مهاجمين؛ هؤلاء المحافظون على مستوى معين من الفنون، وهذا الاتجاه دائمًا ما يكون موجودًا، وتلك السُّلالة هي التي هاجمت الرِّيحَاني، ومن بعده بيرم التونسي وبديع خيري، وصولًا إلى أحمد فؤاد نجم وغيرهم، هؤلاء الذين تعتبرهم النخبة «المُتَفَرْنِجَةُ المُتَأَجْنِبَةُ» يضُرُّون الفنَّ في عليائه ولغته وبنائه وحُرمته، ومن هؤلاء كان الفنان زكي طليمات قبل أن يذهب إلى باريس مبعوثًا لدراسة فن المسرح، كذلك الشاعر والمسرحي والقاص الرائد محمد تيمور، هاجم الرِّيحَاني في مقال كتبه بتاريخ ٢٦ أغسطس عام ١٩١٨، قبل أن يشتركا معًا في أوبريت «العشرة الطيبة»، وحاول تيمور أن يقدّم رؤية موضوعية، ولكنه وجَّه عدَّة انتقادات حادّة إلى الرِّيحَاني قائلًا: «..ليس ما يفعله الرِّيحَاني شيئًا يُسمَّى بتمثيل؛ إذا كنا نقصد بكلمة تمثيل ما تؤديه هذه الكلمة من المعنى الذي يريده أهل الفن وخادموه، أما إذا كان التمثيل في عرفنا أن تقف جماعة على المسرح يفعلون ما يشاؤون، ويقولون ما تنفُضه على عقولهم وأذهانهم رؤوس جماعة من المؤلفين وضعوا همَّهم في جمع نكات السُّوقَةِ والبحث عن المواقف المخجلة؛ فإنه يصحُّ حينئذٍ عند من يرى ذلك أن يُسمِّي ما يجري على مسرح الرِّيحَاني بالتمثيل الحق، ولكنَّا نسأله أن يعذرنا إذا كنَّا لا نساير أهواءه، ولا ننهج على منواله»[١١].

وبالطبع وَجَدَتْ آراءُ تيمور قدرًا من المناقشة الموضوعية؛ لما تتَّسم به من وجهة نظر حقيقية، وليست تلك الآراء الموتورة والمتذرِّعة بما هو خارج الفن، فكتب كثيرون ردودًا على تيمور، كما عاد هو وكتب تعقيبًا على تلك الردود،

وكان كل ذلك في خدمة الفن؛ فمحمد تيمور ليس من الذين يحاولون أن يحوِّلوا الفن إلى مواعظ أخلاقية، أو إلى خطب دينية، ومن الطبيعي أن تتسم كتاباته بالبعد الوطني، ولكنه لا ينحدر إلى درجات الهتافات الفارغة التي كان ينزلق إليها كتّاب وفنانون كثيرون، واختفت آثارهم تمامًا بعد ظهورها، ولكن محمد تيمور كان مدجَّجًا بما درسه في باريس من فنون راقية، وكان يعمل في كل الاتجاهات لتطوير ما درسه بإخلاص وجدِّيَّة لم يناظره فيها أحد من معاصريه، وكان رحيله المبكِّر فجيعةً للمسرح والشعر والقصة والنقد عمومًا، فرغم تلك السن المبكرة التي رحل فيها (٢٩ عامًا)، إلا أنه ترك رصيدًا في غاية الأهمية، ويعدّ ذلك الرصيد من اللبنات المهمة في تاريخ الفنون، فكان رائدًا للقصة القصيرة في مصر، وفي العالم العربى، عندما كتب أول قصة مكتملة فنيًّا عام ١٩١٧؛ وهي قصة «في القطار»، ثم ديوانه الشعري الذي كان يزاحم به الشعراء الكبار في ذلك الوقت، ثم مسرحياته الثلاث التي وجدت طريقها على خشبة المسرح، ووجدت قبولًا جماهيريًّا واسعًا؛ تلك المسرحيات التي أبرزت الشيخ سيد درويش بشكل كبير ومبهر، ثم أقام ما أسماه بمحاكمة الفنانين، فأقام محكمة نظرية، وراح يقيم فيها محاكمات طريفة لغالبية رموز الفن في ذلك الوقت؛ مثل جورج أبيض وسلامة حجازي وعزيز عيد ومحمد لطفي جمعة وأنطون يزبك، وغيرهم، وقد أثارت تلك المحاكمة حَراكًا أدبيًّا وفنيًّا كبيرًا، شاركت فيه كوكبة من نقّاد ذلك الوقت البارزين، ولاقت أفكار تيمور رواجًا طيبًا، خاصّة أنّه تميّز بالحسِّ الرياديّ، وعندما ناقش الرِّيحَاني، وهاجم طرفًا من أدائه؛ كان ذلك نوعًا من احترام الرِّيحَاني وفرقته وفنِّه، ولذلك أتى عام ١٩٢٠وشارك الرِّيحَاني

ومحمد تيمور في عمل واحد، وهو أوبريت «العشرة الطيبة»، وهو باكورة إنتاج الرِّيحَاني -كما تكتب د.ليلى نسيم أبو سيف- وكان الأوبريت «أوبرا كوميك» كما وصفها الرِّيحَاني نفسه، وكان قد كلّف بترجمتها الناقد والكاتب محمد تيمور عن مسرحية فرنسية بعنوان «اللحية الزرقاء»، وبالطبع لم تكن الترجمة حرفية، ولكنها صيغت لتكون مصرية بامتياز، ذلك الأوبريت الذي وجد هجومًا حادًّا من بعض الحاقدين والمتربصين، رغم أن الأوبريت شارك فيه مجموعة من كبار الفنانين من طراز عزيز عيد الذي أخرجه، وبديع خيري الذي كتب أغانيه، وكذلك سيد درويش الذي لحَّنها وأبدع أيَّمَا إبداع، وأنتجها نجيب الرِّيحَاني، وقام اسطفان روستي وزكي مراد وعباس فارس وروز اليوسف ونظلي مزراحي وبرلنطي حلمي، وآخرون من نجوم ذلك الزمان، بالتمثيل، ولكن التربُّص الذي كان يكمُن لنجاح كل هؤلاء أفسد كل شيء؛ لم يلق الأوبريت نجاحًا شافيًا بعد الحملة المنظَّمة التي واجهته بضراوة؛ ممَّا ترك أثرًا نفسيًّا سيّئًا على نجيب الرِّيحَاني جملة وتفصيلًا، جعله يفكر في السفر خارج مصر لتجريب حظه الفني في بلاد أخرى.

وكانت الحُجَّةُ في هذه المرة تتذرَّع بالوطنية، وزعم الزَّاعمون بأن الرِّيحَاني أراد أن يُمالئَ الانجليز، فهاجم الأتراكَ لحسابهم. وكُتبت (العشرة الطيبة) على نسق أوبريتات القرن التاسع عشر عند مارون نقَّاش، وهي تنقسم إلى أربعة فصول، وتتبع النظام الفرنسي في تقسيم الفصول إلى مشاهد، وفي كل مشهد أغنية واحدة على الأقل، وتقع أحداث الأوبريت في العصر المملوكي، وهي متشابكة وميلودرامية، وتيمتها الرئيسية هي المقاومة الوطنية العنيفة للحكَّام المماليك، وقصة الأوبريت هي: «أن (حاجِّي بابا)، وهو سيِّدٌ تركِيٌّ

واسع النفوذ، يوفِد تابِعَهُ (حزمبل) إلى إحدى القرى ليبحث له عن زوجة جديدة، وكان (حاجّي) قد تزوّج من قبل بخمس مصريات، وبعد كل زيجة كان يعهد إلى (حزمبل) بقتل زوجة حين يملّها، لكن (حزمبل) كان يكتفي بتخديرها، وهذا عين ما يفعله مع زوجة مخدومه السادسة (ست الدار)، التي جاءت من قرية (حزمبل)، ثم يرغب (حاجّي) في الزواج من (نزهة) ابنة الباشا الحاكم، وكانت قد أُبْدِلَتْ عند مولدها بطفل ريفي، هو الأمير سيف الدين، الذي لا يلبث أن يستردَّ وضعه كفلاح عادي، ويربط الحبُّ بين قلبَيْ (نزهة) و(سيف)، لكن (حاجّي) يفوز بها بعد مبارزة مع الأمير الريفي، وبينما كان التركي (الفلاتي) على أهبة الرحيل بزوجته الجديدة، يفضح (حزمبل) أمره عند الباشا، ويحضر إليه الزوجات السابقات، وتتزوَّج (نزهة) من (سيف)، وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة، عندما يحكم البلاد (سيف الدين)، الأمير الناشئ من أصل مصري» [١٢].

ويبدو أن الخماسي الفني العظيم نجيب الرِّيحَاني وسيد درويش ومحمد تيمور وبديع خيري وعزيز عيد، ومعهم فرقة الممثّلين، دخلوا عشَّ الدبابير، وراح كثيرون يدسّون الدسائس المغرضة التي تشي بهم، وتقول بأنهم وقعوا في فخ سياسى عندما سخروا من الأتراك، في ذلك الوقت الذي أسفر عن هزيمة الأتراك في الحرب العالمية الأولى، وقد وصل الجميع إلى قناعات تقول بأن الإنجليز البريطانيين كانوا أكبر عقبة في سبيل الاستقلال؛ لذلك كان الشعب المصري لا يميل إلى مهاجمة الأتراك، ومن المعروف العداءُ السافر الذي اشتدَّ عودُه في تلك السنوات ضد الإنجليز المُحتَلِّين، ورغم أن المسرحية لم تمدح ولم تنتصر للإنجليز؛ لكن لم يكن مسموحًا مهاجمةُ الأتراك، عملًا بالحكمة

التي تقول بأن عدوّ عدّوي هو حليفي، ونجحت الأكاذيب والوشايات في رجم المسرحية بضراوة، وبعد أن توفّر لها كثير من المزايا الفنية، وخفّة الظل التي انطوت عليها المسرحية؛ إلّا أن الجمهور الذي كان يساند الرِّيحَاني طوال الوقت، لم يقبل على المسرحية بعد تلك الوشايات، وراح المغرضون والمتربّصون ينفخون في النار، ولا ينسون استخدام البعد الوطني والبعد الأخلاقى الذي يُضرم نيران الخصومة أكثر، وجديرٌ بالذكر أن المسرحية لم تمرّ دون ذلك الجدل الذي يكشف السلبي من الإيجابي، وكما كان هناك من يهاجم المسرحية ويلعن الذين أنشأوها؛ وجدنا من ينتصرون لها ويمدحون بعضًا من مزاياها، ولكن الفريق المهاجم -والذي كان مدعومًا بالسلطة والقصر- كان هو الأكثر توغُّلًا والأعلى صوتًا، ونقرأ لناقد فني يدعى «ن. د. أ»، يكتب في جريدة الأهرام بتاريخ ١٩ مارس ١٩٢٠، ويأتي في سياق عرضه ووصفه ما يلي: «..ظهر على المسرح عاشقان فجعلا يتبادلان عبارات الغرام بعبارات أظنُّها لا تُقال، لا (في وِشّ البِرْكَة) أو ما شاكَلها، وقد زاد الطين بلّة أن أخذ يقبِّل حبيبته في وجنتيها على مرأى من السيدات والآنسات المتفرِّجات اللواتي قد علا وجوهَهن الخجلُ، وأطْرَقْنَ في الأرض حياءً ووجلًا... إلى هنا استفزَّ ذلك العملُ الشائنُ حَمِيَّةَ المتفرجين، وراعوا حرمة نسائهم وبناتهم؛ فاحتجُّوا على ذلك التمثيل، وطلبوا إيقافه؛ فهاجت القاعة وماجت، ما بين ساخط على الممثِّلين، وحانق على الممثِّلات، وعلت الأصوات بالاشمئزاز»[١٣]. ثُمَّ يستطرد مُحَرِّضًا: «..رأينا -والرواية حصلت وقائعها في مصر- حاكمًا تركيًّا قد أتى في مركب رسا على شاطئ النهر، وحينذاك حنت بعض الحاشية -من المصريين- ظهورَهم لجلالة الوالي، فمشى على ظهورهم -كسقّالة- إلى أن نزل إلى البر، ثم اتَّخذ لنفسه

مقعدًا ظَهْرَ أحد حاشيته. هاج الناس هيجة عظيمة، وضجُّوا لذلك، وقال لي حينذاك أحد الفِرِنْجَة: إذا كان هذا عمل الأتراك معكم؛ فما بالكم لا ترضخون لحكم الإنجليز الآن، وهم لا يسخِّرونكم كالدَّوابِّ، ولا يضربونكم بالسياط كما فعل هؤلاء الطغاة مع آبائكم من قبل؟!..»(١٤)

وفي المواجهة قرأنا -كما أسلفتُ القولَ- أن هناك بعض النقاد الذين انتصروا للرواية، ولكنهم بعيدون عن مراكز التأثير التي تكمن في الصحف الكبرى مثل الأهرام، وكافّة المراكز الأخرى التي تمتلكها السلطة لتدافع عنها، ومن بين المقالات التي وردت في هذا السياق، نقرأ مقالًا طويلًا لناقد آثر أن يوقّع باسم (ابن سينا) في جريدة (المحروسة) بتاريخ إبريل ١٩٢٠، ومن بين ما قاله مايلي: «..هنالك علمنا أن هناك مؤامرة مدبّرة ضدّ هذه الرواية، بل وضدّ (الرِّيحَاني). وما ذنب المؤلِّف أن يُنال بمثل ما وقع، إذا كانت هناك أحزاب وأغراض وتنازُعٌ قائم بين أصحاب المسارح؟

حقًّا أن الأستاذ محمد بك تيمور، وقد قام بعمل يذكره له التاريخ، ولو كره الكارهون وغضب الغاضبون، فإن ما قام به من تأليف هذه الرواية على هذه الصورة لَيَشْهَدُ له على أنه قد خطا خطوة واسعة بالـ (أوبريت) إلى (الأوبرا كوميت)، والظاهر أن بعضهم قد ملك الحسدُ عليه نفسه، فحال بينه وبين كل شيء، إلّا متابعة التشفِّي، والقصد والتشهير والمحاربة بغير حق، فلم يجدوا في (العشرة الطيبة) من موضع نقد من الجهة الفنية، وهم يعلمون أن أقوى سلاح يحارَب به أقوى مخلوق في عصر مثل عصرنا هذا، هو سلاح العاطفة الدينية والوطنية؛ لذلك عمدوا إلى التشهير بالرواية من حيث أنها لَتُمَثِّلُ المماليكَ بصورة منكَرة، وقالوا غير ذلك ممَّا لا محلَّ

لذكره..»، ويبدو أن (ابن سينا) يناقش قضية أزلية، ومشهورة في التاريخ، وهي قضية تجنيد العنصر الوطني «المفتعل»، والعنصر الديني «المدّعي»، في محاربة الفنون، وهناك عنصر ثالث، وهو العنصر «الأخلاقي» الكاذب، وأريد أن أهمس في أذن الناقد المستنير (ابن سينا)، والذي يقول بأهمية الجوانب الوطنية والدينية (في عصرنا)، وأقول له «وفي عصرنا أيضا، أكثر وأشد، وما زالت تلك العناصر تعمل بقوة في تسخيف كل ماهو فني وثقافي»[١٥]، ولكن تلك الأصوات المنتصرة للحق لم تنتصر في حينها، واستطاع الخصوم والمتربِّصون ودعاةُ الفضيلة والوطنية أن يوقفوا المسرحية، ويصاب الرِّيحَاني بالفتور، ويموت محمد بك بعد الواقعة بعام واحد، ويسافر الرِّيحَاني إلى الخارج لتجريب حظِّه هناك، ويموت الفنان العظيم سيد درويش عام ١٩٢٣، ويصاب الفنان عزيز عيد بإحباطات متكررة، أما الفنّانون فلم تكن حظوظهم أقل بؤسًا من هؤلاء جميعًا.

هذه جوانب طفيفة جدًّا من الحروب الشعواء التي واجهها نجيب الرِّيحَاني على مدى حياته، فضلًا عن عدم اعتراف الدولة به كفنّان عظيم يمثّلها في المحافل الكبرى، وفي الدعم المادي والأدبي الذي كانت تمنحه لفرق أقل - فنًّا وتأثيرًا- بكثير من فرقة الرِّيحَاني طوال العقود الأربعة التي استمرّ يقدّم فيها عروضه الكثيرة، والمتقنة فنيًّا، وبالطبع فهناك الصالح والطالح في ما قدمه الرِّيحَاني على مدى حياته، ولكن كل من تابع مسيرة الرِّيحَاني، سيدرك أن خلف ذلك الرجل الساخر العظيم، قدرًا كبيرًا من التفكير والإتقان والحزم، ولا أريد أن أقول فلسفةً؛ حتى لا أقع تحت طائلة ما كتبه الشاعر صلاح عبد الصبور، ممَّا سنناقشه فيما يلي، وأريد أن أشير بأن أهم الكتابات التي تناولت

سيرة الرِّيحَاني وفنَّه بشكل توثيقي دقيق، الدكتورة ليلى نسيم أبو سيف، في كتابها «نجيب الرِّيحَاني وتطوُّر الكوميديا في مصر»، وهو عبارة عن رسالة أكاديمية، وصدرت في دار المعارف عام ١٩٧٢، وهي الناقدة، أو الأكاديمية الوحيدة، التي أطلعتنا على أصول المسرحيات التي حصلت عليها من ذوي نجيب الرِّيحَاني وبديع خيري، وما عدا ذلك فقد ناقش الجميع نجيب الرِّيحَاني اعتمادًا على هذا الكتاب، أو على بضع مسرحيات كتب عنها في أزمنة سابقة، ولا بُدَّ هنا أن نشيد بكتاب «فنون الكوميديا.. من خيال الظلِّ إلى نجيب الرِّيحَاني» للدكتور علي الراعي، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧١، ثم صدر عام ١٩٩٣ عن دار شرقيات ضمن مجلد ضخم تحت عنوان «مسرح الشعب»، وقد أشاد الراعي بكتاب ليلى أبو سيف، وذكر أنه اعتمد عليه اعتمادًا كليًّا في الاستشهاد بمسرح نجيب الرِّيحَاني، ولكن هذا لا ينفي جهود آخرين كتبوا عن نجيب الرِّيحَاني؛ مثل ألفريد فرج في كتابَيْهِ «دليل المتفرج الذكي إلى المسرح الذكي» و«شارع عماد الدين»، وكتاب «نجيب الرِّيحَاني» لعثمان العنتبلي، والذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٩عن دار المصري، فضلًا عن كتابات كثيرة أخرى لا يسعني حصرها هنا، ولكن الأمر يحتاج بالفعل إلى جهد ببلوجرافي يقوم به مؤرِّخو المسرح الأفاضل.

«تجريدة معاصرة»

وإذا كانت الحملة التي واجهت نجيب الرِّيحَاني في حياته مبرَّرة؛ وذلك لأسباب تنافسية محضة، وبضعة جوانب أخرى تتعلَّق بالصراعات الفنية حول القيمة والأفكار التي تتبنَّاها العروض المسرحية؛ لكنني لم أفهم تلك

الكتابات التي حاولت أن تعمل على مَحْوِ نجيب الرِّيحَاني من الذاكرة، أو محاولات التقليل من شأن مسرحه وقيمته بشكل عام، وهناك من كتب أن قيمة نجيب الرِّيحَاني ستنتهي برحيله تمامًا؛ لأن تلك القيمة الفنية أو الاجتماعية لمسرحه تأخذ قيمتها الأولى من الأداء الذي كان يقوم به الرِّيحَاني، وهذا ما ذهب إليه نعمان عاشور في مقال له، ثم تراجع عن ذلك الرأي فيما بعد، والمقالان منشوران في ملاحق الكتاب مع توثيقهما، أما ما كتبه الكاتب القدير ورفيع المقام يحيى حقِّي فهو الذي ما زال يشكّل لغزًا بالنسبة لي؛ لأن ما كتبه يتجاوز كل تلك الانتقادات إلى الاتهام الصريح؛ ذلك الاتهام الذي يصل إلى محاكمة مسرح نجيب الرِّيحَاني بقسوة، وكان مقال يحيى حقِّي، الذي نُشر لأول مرة تحت عنوان «الغش التجاري في المسرحية المصرية.. فن الرِّيحَاني.. رَدْح وتَشْلِيق» عام ١٩٥٤، ثم نُشر بعد ذلك تحت عنوان أخفّ، وهو: «مسرح الرِّيحَاني»، والذي أعيد نشره عدة مرات بعد ذلك، فضلًا عن نشره في كتابه «خطوات في النقد»، كان فاتحة لحفلات استنكار عديدة شهدتها الساحة النقدية الفنية فيما بعد.

لماذا أجد في ما كتبه يحيى حقِّي تعسُّفًا وإجْحافًا وظلمًا واضحًا، ولماذا أصبح المقال مجرد قرينة لتجريد الرِّيحَاني من أي فضيلة فنية ووطنية وأخلاقية، وربما مجافاة لحقيقة الرِّيحَاني ومسرحه؟، مع العلم أنني أستكثر ذلك على كاتب بقامة يحيى حقِّي؛ تلك القامة التي لم تَقُمْ إطلاقًا على ادِّعَاءات أخلاقية ووطنية وفنية؛ لأنه كان كذلك بالفعل، تتجسَّد فيه الوطنية وروح الفن بشكل كبير وعميق، وبالتالي فهو لا يحتاج إلى الْتِمَاس الذَّرائع؛ لذلك أدهشتني آراء يحيى حقِّي التي جاءت -وظلّت وستظلُّ- صادمةً لي

بشكل كبير، وهذا ما سأتناوله فيما يلي، ولا أستبعد الزمن والمناخ اللذَيْن كتب حقِّي فيهما المقال، وهو الزمن الذي كان يحاول التخلُّص من الإرث القديم؛ ذلك الإرث الذي يتبع العهد البائد، خاصَّة أن حقِّي كان يعيش مغتربًا آنذاك، وبعيدًا عن وطنه، وربما تملَّكته غيرة قومية، فانبرى مهاجمًا نجيب الرِّيحَاني في تجريدة جديدة ومعاصرة، وهذا افتراض لا أتمسَّك به، ولكنه مجرَّد تساؤل.

في بداية مقاله راح حقّي يضع بعضًا من المحاذير حول ما سوف يتناوله، ونبَّهنا إلى أنه قد استمع من خلال الإذاعة المصرية في ذكرى رحيل نجيب الرِّيحَاني، ويعترف حقي بأنه كان غير راضٍ، ولكنه لم يعبِّرْ عن غيظه في حينه، ويقول: «..ولكنّي لم أملك إلّا اليوم زمامَ قولي، والأقوال أقدار هي الأخرى..»[١٦]، ولم يوضِّح حقّي لماذا لم يكتب في حينه، رغم أن الدنيا كلها كانت متاحةً له، ولماذا بادر بالكتابة في ذلك الوقت بالتحديد، تلك أسئلة لم يُجب عنها يحيى حقّي، رغم كل ما تتميَّز به كتابات يحيى حقّي، ورغم أنه «نِمَكي ودقيق ومْحَسْوكِ» كما يقولون، ولا يترك أي مساحة غامضة تترك تأويلات غامضة لدى القارئ، وللأسف في هذه الدراسة، تظل أسئلة كثيرة مُشْرَعة دون إجابة؛ مثل طرحه لأصول الرِّيحَاني العراقية؛ تلك الأصول التي جعلته يسيئ للشخصية المصرية، ويقول في هذا الشأن: «..ولا أريد أن أتحدّث عن مَنْشَأ الرِّيحَاني وعشيرته التي ينتمي إليها أصله، وقدرتها على الاندماج في مصر، أو قدرة ثَرَى مصر على استيعابها، فقد أصدر شعب مصر السخي الكريم حُكْمَه، فلا نقضَ له، ولا استئناف؛ ارتضى أن يحتضن الرِّيحَاني، وأن يُنزله عنده منزلة الأبناء؛ شأن النبيل المضياف الذي يفتح باب

بيته ورزقه على الله. ولكن هذا لا يمنعني من أن أرى في ازدواج الرِّيحَاني بين الأصل والمصير مفتاحَ ألغاز حياته وتفسير شخصيته، وأجزم -وليس في يدي دليل سوى شعوري- بأن الرِّيحَاني عاش طيلة حياته يشعر بفارق مكتوم بينه وبين المصريين، وهذا سرّ وحدته الملحوظة في حياته العامة والخاصة..» (١٧).

لم أقرأ ليحيى حقّي قبل أو بعد تلك الكلمات التي يسوقها دون أن يورد أدلة، ولا يدلُّنا من أي مساحة يتَّهم فيها الرِّيحَاني بعدم الانتماء، بل وشعور الرِّيحَاني بوحدةٍ لم نعرفها عنده على الإطلاق، فدائمًا كان الرِّيحَاني مُحاطًا بالمحبِّين، ولا يمكن لرجل وحيد -كما يزعم حقّي- أن يتمكّن من جمع كل هؤلاء الذين عملوا معه في فرقته المتجدّدة والمتغيّرة دومًا، وهو يشعر بالوحدة التي يقرّها حقّي، كذلك لم تبدُرْ منه أي بادرة لإهانة المصريين على وجه الإطلاق، وإذا كانت شخصية «كِشْكِش» هي الفيصل الذي يستند إليه يحيى حقّي في تصوير الشخصية المصرية؛ فبماذا يتَّصف علي الكسّار -المناوئ الأول للريحاني- في تقديمه لشخصية «بربري مصر الوحيد»، بما تتّسم به من سذاجة وسطحية، وأحيانًا تافهة، وجدير بالذكر، أن «كشكش بك»، و«بربري مصر الوحيد» وَجَدَا جمهورًا واسعًا بين الطبقات الشعبية وغير الشعبية، ولم نسمع أحدًا لوّح بأصول الرِّيحَاني غير المصرية؛ تلك الأصول التي تنتمي للعراق، ولماذا لم نطرح تلك الإشكالية على بيرم التونسي، أو في مواجهة علي أحمد باكثير، أو ضدّ فرح أنطون، أو جورجي زيدان، أو نقولا حدّاد، أو يعقوب صرّوف أو فارس نمر أو مي زيادة أو جاك تاجر أو محمد الفيتوري، والقائمة تطول، ومن الممكن أن تطال يحيى حقّي نفسه الذي تعود أصوله إلى تركيا، وكلهم أخلصوا لمصر، واحتضنتهم مصر، وقدّموا فنونهم وكتاباتهم في مناخ لم

يرفع في وجوههم إشكالية الجنسية على وجه الإطلاق، إلا في نطاقات ضيقة للغاية، وغالبًا كانت نطاقات سياسية، مثلما تعرّض له محمود بيرم التونسي، والذي عبّر عن ذلك في قصيدته الشهيرة، والتي تحدّث فيها عن إنكار تونس وباريس له، ولم يجد نفسه إلّا عندما شاهد الجلابية المصرية.

ويستطرد يحيى حقّي في انتقاد شخصية كشكش بيه؛ تلك الشخصية التي اشتهر بها نجيب الرِّيحَاني، وقدّمها في سلسلة من المسرحيات، ولاقت رواجًا كاسحًا بين كافّة الطبقات المصرية، كما وجدت رواجًا بين الأجانب الذين يعيشون في مصر، وهذا ما وجّه إليه حقّي نقدًا كاسحًا، بداية من تسمية نوع ما يقدّمه الرِّيحَاني «فرانكو آراب»، وهذا في نظر حقّي مجرد استعلاء على الطبقات المصرية الكادحة، ووصف «كِشْكِش بك» بأنّه كالمهرج، الذي يصفع على قفاه في مهازل «أولاد بَعْجَر»، ويستطرد حقّي بعد أن يمزّق كشكش بك ومبدعه الرِّيحَاني إرْبًا إرْبًا قائلًا: «.. هذا هو كِشْكِشْ بك، عُمدة في قُفْطان، له لحية طويلة، كل سحره في صوتٍ أجشَّ، وشبق عينيه.. وتلعيب حاجبه.. وهو دائخٌ وسط شِلَّة الراقصات..»[١٨].

ويتأسّف يحيى حقّي لوجود ألحان سيد درويش في تلك المسرحيات التافهة والهابطة، والمقتبسة؛ تلك الألحان التي كان درويش يستقيها من نغم السقّائين، ونغم سائقي العربات، ويقرّر أن الرَّواج الذي لاقته مسرحيات الرِّيحَاني، كان بفضل ألحان سيد درويش، لا بفضل تلك المسرحيات، ويذكر حقّي بأنه كان يغنّي مع إخوته في صوتٍ واحد لحن الأبوتاكية، غيرَ آبِهٍ بالكلمات والمعاني، بل تكفيه السعادة التي يشعر بها لسهولة وجمال الألحان، وهنا يضرب حقّي -كذلك- في بديع خيري مؤلّف الكلمات.

ويتطرّق يحيى حقّي هنا لإشكالية الاقتباس، ويدين فكرة الاقتباس بشدة، ومن المعروف أن حكاية الاقتباس لم تأتِ مع الرِّيحَاني، ولكنها كانت قبله، بل كانت غالبية الفرق المسرحية تعتمد على الاقتباس؛ لأن المؤلف المسرحي لم يكن قد ظهر بعد، وهذا ما يتَّفق معه فيه -بشكل ظالم- الشاعرُ صلاح عبد الصبور، ويضيف حقّي بأن الرِّيحَاني لم يقتبس سوى المسرحيات الفرنسية التافهة والمتواضعة فنيًّا، ويستثني مسرحية «توباز» لمارسيل بانويل، والأكثر إدهاشًا أن يحيى حقّي يأخذ على الرِّيحَاني محاولتَه لتمصير المسرحية، ويقول في هذا السياق: «.. لقد استورد الرِّيحَاني لشعب مصر أكْسَدَ بضاعةٍ وزوَّقها لهم بلفائفَ من التَّدْليس والخداع، وإذا لم تنطبق مادة الغشّ التجاري في قانون العقوبات على أمثال هذه المسرحيات؛ فعلى أي شيء تنطبق؟. نعم، أصْدَقُ وصفٍ له أنه غِشٌّ تجاري رخيص..» (١٩).

وبعد هذا الكلام لا يسَعُنا إلا أن نقول بأن يحيى حقّي كان ينقصه أن يطالب بإعادة الرِّيحَاني من قبره لمحاكمته، وهناك المزيد من الاتهامات، سيجدها القارئ الكريم في ما كتبه يحيى حقّي؛ تلك الاتهامات التي انساق إليها الشاعر صلاح عبد الصبور، والمسرحي الكبير نعمان عاشور في مقال قديم ولكنه تراجع فيما بعد كما أسلفنا ويكتب كلامًا نقيضًا لما كتبه في المرة الأولى، كما فعل من قبله المسرحي العظيم زكي طليمات، أما ما كتبه سعد الدين وهبة، فهو لا يدخل في باب النقد؛ بل اعتمد على جملة من هنا، وجملة من هناك، ودبَّج بتلك الجُمَل مقالًا في غاية البؤس، ولا تدلُّ إلَّا على سطحية في القراءة، وشعارات جوفاء تمامًا، أمّا ما كتبه صلاح عبد الصبور(٢٠)، فهو يدخل في باب التعالي على المسرح الذي كان يمثّله الرِّيحَاني، ولم نضبط الشاعر العظيم مرَّة واحدة، يكتب عن بيرم

التونسي أو بديع خيري أو حسين شفيق المصري؛ فمن الطبيعي أن يكون هذا موقفه من نجيب الرِّيحَاني، والذي كان يطوّع اللغة العامية أو اللهجة، لمواقف إنسانية واجتماعية، وكتب صلاح عبد الصبور في مسألة الاقتباس منساقًا لما كتبه يحيى حقّي، وأورد صلاح عبد الصبور رأيًا ناقصًا لفتوح نشاطي، وزعم أن فتوح نشاطي دلّنا على أصول المسرحيات التي كتبها الرِّيحَاني، ولكنه لم يقُلْ لنا بأنَّ نشاطي اعتبر مرحلة الاقتباس هذه كانت مرحلة ضرورية لظهور المؤلف، وأقام عبد الصبور محاكمة وهمية لأحد المحررين الذي قال إن للريحاني فلسفة، وسوف يتم تدريسها في كلية الآداب، واستخدم عبد الصبور ذلك الخبر كرافعة لقتل نجيب الرِّيحَاني ومسرحه، وأشار إلى أنه لا جدوى من عودة مسرح الرِّيحَاني مرة أخرى، وعلى فرقة الرِّيحَاني أن تصمت ولا تطالب بعودة المسرح. وهكذا، لا أريد استباق الأحداث أو فرض وصاية ما على الأفكار التي وردت في مقالات الكتّاب الكبار، وقد ألحقتها كوثائق في نهاية الكتاب، حتى يتعرّف عليها الباحثون والقرّاء والمهتمّون الكرام، ولكنني أردت بها توثيق حالة مصرية وفنية عظيمة، وأرى أن الفنان الذي يثير كل هذا الجدل لا بُدَّ أنه ينطوي على قيمة عظمى، نحتاج أن نكتشفها يومًا بعد يوم، وأرجو أن أكون قد وُفِّقْتُ في مسعاي، دون أن تكون تلك الكلمات هي الحاسمة ولا النهائية بشأن فنّان أرى أنه قد لعب دورًا كبيرًا وعميقًا وعظيمًا في الحركة المسرحية المصرية والعربية.

الهوامش:

(١) فوزي العنتبلي، «نجيب الرِّيحَاني»، سلسلة «كتب للجميع»، دار المصري ١٩٤٩.

(٢) جريدة مسرحنا، العدد ١٠٠، ٨ يونيو ٢٠٠٩.

(٣) فتوح نشاطي، «خمسون عامًا في خدمة المسرح»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

(٤) نجيب الرِّيحَاني، «مذكِّرات نجيب الرِّيحَاني؛ زعيم المسرح الفكاهي»، ص١١٤، دار الجيب ١٩٤٩.

(٥) مذكّرات نجيب الرِّيحَاني، مجلة الكواكب، العدد ٤٧، ص١٢، ٢٤ يونيو ١٩٥٢.

(٦) المرجع السابق، ص١٣.

(٧) د. أحمد سخسوخ، «نجيب الرِّيحَاني، نجم زمن الفن الجميل»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢.

(٨) مذكّرات نجيب الرِّيحَاني، مجلة الكواكب، العدد ٦٣، ص١٢، ٧ أكتوبر ١٩٥٢.

(٩) أنور أحمد، مجلة الكواكب، العدد الأول، ص ١٤، يناير ١٩٤٩.

(١٠) توثيق التراث المسرحي، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، «الموسم المسرحي: ١٩١٩».

(١١) المؤلَّفات الكاملة لمحمد تيمور، «حياتنا التمثيلية»، الجزء الثاني، ص٢٠٣، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٦.

(١٢) ليلى نسيم أبو سيف، «نجيب الرِّيحَاني وتطوّر الكوميديا في مصر»، ص٧٩، دار المعارف، ١٩٧٢.

(١٣) توثيق التراث المسرحي، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، «الموسم المسرحي:١٩٢٠»، ص ١٨٨.

(١٤) المرجع السابق، ص ١٩٢.

(١٥) المرجع السابق، ص .١٩٤

(١٦) يحيى حقي، مجلة المسرح، ص ٤٠، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر.

(١٧) المرجع السابق، ص ٤١.

(١٨) المرجع السابق، ص٤٢.

(١٩) المرجع السابق، ص٤٣.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٣٨.

مُذكِّرات نَجيب الرِّيحَانِي
زَعيم المَسَرْحَ الفُكَاهي

«هذِه سُطورُ حياتي، بحُلْوِها وَمُرِّهَا، بهَنَائِهَا وَشَقَائِهَا، بكَاسِهَا المُتْرَعَة، وَكَاسِهَا الفَارِغَة. إنَّهَا تَسْلِيَةٌ لِلَّذِينَ أحَبُّونِي وَشَاقَهُمْ أنْ يَرَوْا صُورَتي بغَيْرِ «مَاكْيَاج»، وَتَذْكِرَةً لِلّذِينَ سَيَحْيَوْنَ مِنْ بَعْدِي، حِينَمَا يَرُوقُ لَهُمْ أنْ يُطَالِعُوا قِصَّة دِرَامَا ضَاحِكَة، عَذَابُهَا أعْذَبُ مِنْ رَاحَتِهَا!.»

الفصل الأوّل

«موظف.. وغاوي تمثيل!»

في عام ١٩١٤ بدأت صِلَتي بالمسرح، فرغم أنني كنت موظفًا في شركة السُّكَّر بنجع حمادي إلّا أنني كنت صديقًا شخصيًّا لكبار الممثّلين في ذلك العهد، وكنت أجد لذّة كبيرة في زمالة هؤلاء الممثلين، ولو أنَّها كانت حتى ذلك الحين مجرَّدَ زمالةٍ من غير تمثيل!.

وكنت كثيراً ما أُمضي أوقات فراغي متنقّلًا بين قهوة برنتانيا -التي كانت بمثابة نادٍ للفنّانين العاطلين- وبين مسارح عماد الدين، وكان من أصدقائي ذلك الزمانَ الغابِرَ: الخواجة سليم أبيض، عزيز عيد والزميل استفان روستي وغيرهم.

وكنتُ أنا بالنسبة لهؤلاء كالمليونير بالنسبة لفقراء الهند؛ فقد كنتُ موظَّفًا، أنال مرتَّبًا شهريًّا وأنا أضع ساقًا فوق الأخرى، أما أغلبية الممثلين وقت ذاك فكانوا يحصلون على مرتباتهم كل حين ومين.

«رأس مالي ٢٥ جنيها»

ولكن هذه الحياة (الفقيرة) استهوتني مع ذلك، ولن يشعر بلذَّة هذه

الحياة إلا من مارسها، خصوصًا إذا كان موظّفًا سجينًا في زنزانة الروتين مثلما كنت!.

لذلك لم أشعر بأي أسف حينما قدّمت استقالتي من وظيفتي بشركة السُّكَّر. وبدأت أواجه الحياة وفي جيبي ٢٥ جنيها لا غير؛ هي كل ما نلته من شركة السُّكَّر مكافأةً لي عن مدة خدمتي بها، ورحتُ وأنا أمشي في شوارع القاهرة أفكّر في ميزانية تحفظ لي هذا المبلغ أطول مدّة ممكنة؛ ميزانية توفّر لي المسكن والطعام والشراب وفنجان القهوة والسيجارة، حتى أجد عملاً!.

وكانت يدي وهي تعبث بهذا الرأسمال في جيبي تخشى عليه من الهواء، ٢٥ جنيهًا كانت حتى ذلك الوقت أملي ورجائي في الحياة!.

«الرأسْمال يطير!»

ولم يكن هناك مكان بالذات أتوجّه إليه، فرأيت أن أَمضي بعض الوقت في الدردشة مع سليم أبيض، وكان حينئذ يدير فرقة أبيض وحجازى بمسرح عبّاس، مكان سينما الكوزمو الآن، وكنت معتزمًا أن أعرض عليه خدماتي مُؤمِّلًا أن يُدخِلَني في زمرة ممثّلي الفرقة!.

وقابلني سليم أبيض مُتَجهِّمَ الوجه، فسألته:

- مالك؟.

- مفيش، بس مزنوقين شويه في ماهيَّات الممثلين.

ورأيت أن الفرصة غير سانحة للتحدُّث معه عن رغبتي في العمل بالفرقة، وقبل أن أنهض منصرفًا قال لي:

- اسمع يا نجيب.

- نعم؟

- معاك ٢٥ جنيه سلف لحد بكرة؟

وانتفضت كما لو كان لدغني ثعبان.

إن كل ما أملكه من حطام الدنيا ٢٥ جنيهًا!.

٢٥ جنيهًا فقط لا غير..

ليس لي مأوى، وليس هناك مورد أعتمد عليه في معيشتي إلا هذا المبلغ!.

ونظرت إلى سليم أبيض نظرة المُرْتاب، ويدي في جيبي. وكرّر هو قوله:

- لحد بكره بس..

وطمْأَنَتْنِي كلمة «بكرة» قليلًا، فقلت له لأستزيد طمأنينة:

- بُكْره؟

- أيوه بُكْرَه.. تعال خدهم على داير مليم.

وقلت له:

- بقى اسمع يا خواجه سليم.. أنا حادّيلك المبْلغ.. لكن قبل كده لازم تعرف إن كل ما أمتلكه ٢٥ جنيه بس.. ومش باين إني حامْتَلِك غيرهم لأنى أصبحت خالي شغل.. فهل انت متأكد إنك حاترجّع لي المبلغ بُكْرَه؟

فأجابني وهو يقبِّلني في وجنتي:

- مُتَأَكِّدْ..؟ طبعًا متأكّد.. ابقى تعالى خُدْ إيراد الشباك يا سِي نجيب!

وأخرجت من جيبي مبلغ الخمسة والعشرين جنيهًا، وأعطيت الخواجة سليم منهم ٢٤ واستبقيت جنيهًا واحدًا لي.

وقد رضي سليم أن يترك لي الجنيه بعد أن أفهمته أنني سأدفع منه ثمن طعامي وأجرة اللوكاندة، حتى يردَّ لي المبلغ الذي أقرضته في اليوم التالي.

وفي اليوم التالي ذهبت إلى مسرح أبيض وحجازي لاسترداد المبلغ، وقابلني سليم أبيض قائلًا:

- أظن عايز المبلغ؟!

- طبعًا.. إنت مش قولت على النهارده؟

- والله يا نجيب يا أخويا الشباك مافيهوش ولا خمسه صاغ.. تعالى بكره..

وشعرت بالأسف لأول مره في حياتي على أنني أضعت من يدي ثروة المستقبل..

وفي اليوم التالي تكررت كلمة «تعالى بكره»، وظلّت هذه الكلمة هي التحية التي أتلقّاها من سليم أبيض كُلّما ذهبت إليه، وكنتُ قد أفلست، فعرض عليّ أن أعمل في الفرقة، وقبِلتُ طبعًا.

«فَلَسْ مُرَكَّب!!»

وبدأت أعمل مع الفرقة في الأدوار البسيطة، وكان سليم أبيض وجورج أبيض يبديان إعجابهما ببراعتي الفائقة في التمثيل، ولم يَخْفَ على ذكائي أنّهما كانا مُرْغَمَيْن على هذا الإعجاب بسبب المبلغ الذي لم أكُنْ قد حصلت منه على أكثر من جنيهات معدودة على أقساط يومية، كان أضخمها يتراجع عند الثلاثين قرشًا.

وكنت أعتبر نفسي رغم ذلك ممثلًا فاشلًا؛ لأن الجمهور كان يضحك من تمثيلي لأدوار الدرام التي تُبكي الناس، أو المفروض أنها تبكيهم!.

وكان الممثِّلون في الفرقة لا يتقاضون أجورًا ولا مرتّبات؛ بل كنّا نعمل

بالأسهم؛ إذا دخل «الشباك» إيراد وزّعوه علينا، وكان أكبر مبلغ يقبضه أحدنا لا يزيد عن ستة أو سبعة قروش!.

«أصبحت عاطلًا»

وقد صدق رأيي في نفسي؛ إذ بعد أن حصلت على نقودي التي اقترضتها لفرقة أبيض وحجازي؛ نقودي التي دفعتها جنيهاتٍ وقبضتها ملاليمَ، صارحني جورج أبيض بك برأيه فيّ؛ وهو أنني ممثل فاشل لا أصلح حتى للقيام بالأدوار البسيطة. وقررت الفرقة بناء على ذلك الاستغناء عن خدماتي، وخرجت من المولد بلا حمص. مع أنني دخلته وفي جيبي ٢٥ جنيهًا.

وهكذا أصبحت خالي الوفاض من كل شيء؛ فلا عمل، ولا نقود تطمئنني على المستقبل، ولكن الحياة كانت حلوة وقتئذ، فكنت أشاطر زملائي الممثلين العاطلين جلستَهم على قهوة برنتانيا التي كان يملكها رجل يوناني يُدعى بركلي، وكانت هي محلّنا المختار الذي يتحمَّلنا عند الشدائد، وكان صاحب القهوة رجلًا يحب التمثيل والممثّلين.. لله في لله، فكان يعطينا ما نطلب، ولا يشكو من تضخُّم حساب «الشُّكُك» أبدًا!.

«النَّجْدة»

وكان زبائن القهوة العاطلين من الممثِّلين؛ أنا، وعزيز عيد، واستفان روستي، وأمين عطا الله، والمرحوم أمين صدقي -الذي كان إلى ذلك الوقت يكتفي بترجمة المسرحيات للفرق التمثيلية-، والمرحوم عبد اللطيف المصري، وغيرهم.

ولم يكن هناك أمل في أن نحصل على قُوتِنا إلّا إذا ألَّفْنا فرقة منّا، وراقت

لنا الفكرة؛ فلدينا المؤلِّف؛ وهو أمين صدقي، ولدينا الممثّلون؛ وهم نحن، ولكن خَفِيَتْ عنَّا المشكلة الكبرى؛ وهي.. المال!.

كيف نؤلِّف فرقة بلا مسرح ولا ملابس ولا مناظر، وما معنا جميعًا من نقود قد لا يكفي لشراء سيجارتين «كيورك»؟!

وهنا وَسَّدْنَا الفكرة قبرَها، وطرحنا الأمل العسير بعيدًا.

وذات يوم جاءت النجدة. جاءت مُمَثَّلة في شخص صاحب القهوة الذي يحبُّ الفنَّ والفنَّانين.. لله في لله.

فقد كان الرجل يَعْجَبُ من أمرنا؛ كيف نُمضي كل وقتنا على القهوة بلا عمل، وعددنا يقرب من عشرة أشخاص!.

ولما استوضَّحَنَا عن السبب قلنا له إنّنا نحتاج إلى المال لاستئجار المسرح وما إليه.

وسألنا الرجل:

- عايزين كام؟

وقلنا:

- عشرة جنيه..

وزاد عجب صاحب القهوة وهو يقول:

- بس..؟! عشرة جنيه بس..؟! كلُّكم قاعدين بقى لكم شهر.. علشان عشرة جنيه بس..؟!

فقلنا: أيوه بس..

وعاد صاحب القهوة يقول:

- طيِّبْ.. أنا أدِّيكم العشرة جنيه!.

وكانت هذه الجنيهات العشرة بمثابة النور الذي أضاء لنا طريق الأمل!.

صحيحٌ أنَّها لم تكن تكفي لتأليف فرقة واستئجار المسرح والملابس والمناظر؛ ولكنها كانت كافية لأن نبدأ الطريق، والقشَّة في عين الغريق باخرة!.

ووضعنا العشرة جنيهات على المائدة بيننا، ورُحْنا نضع ميزانية دقيقة للفرقة الجديدة؛ ميزانية تعطينا المسرح في مقابل العشرة جنيهات بأكملها.

وكانت عملية شاقّة، وأقصد بها مسألة موازنة رأس المال هذا بالمسرح الذي نحتاج إليه.

وهدانا التفكير بعد لَأْيٍ لمسرح الشانزليزيه بالفجّالة!.

ولم يكن مسرحًا بالمعنى المفهوم؛ كان أشبهَ شيء بجراج أو حظيرة للمواشي، حتى موقعه؛ لم يكن من المواقع التي تصلح لقيام مسرح عليه القيمة!.

ولم يكن أمامنا حلٌّ آخر؛ فرضينا أن نعمل على هذا المسرح، حتى إذا انتعشنا قليلًا انتقلنا إلى مسرح آخر ملائم!.

وهكذا تكوَّنت فرقتنا الأولى، وعُقِد لِوَاؤُها للمرحوم عزيز عيد، كما انضمّت إلينا السيدة روز اليوسف.

وبدأنا نعمل على مسرح الشانزليزيه الهزيل كشركاء مساهمين، لكلٍّ منَّا نصيب في الربح والخسارة.

وكنَّا نقدِّم حينذاك روايات «الفودفيل»، التي كان يترجمها لنا المرحوم أمين صدقي، ترجمةً تكاد تكون حرفية، وكنَّا نتصرَّف فقط في أسماء الروايات، فنضع لها أسماءً شعبيّة تكفُل إقبال جماهير حي الفجالة والأحياء

الشعبية المجاورة؛ مثل: «سهرة بنت دين كلب»، و«يا سِت ما تمْشِيش كِدَه عريانة»، و«ضَرْبِة مَقْرَعة»، و.. و.. إلخ.

ونجحت فرقتنا نجاحًا كبيرًا نسبيًّا، ولم أكن راضيًا عن الأدوار التي تُسْنَد إليّ؛ لا لأنها أدوار تافهة فقط؛ بل لأنَّها كانت أدوارًا فكاهية لا ترضي ميلي؛ فقد كنت أميل إلى تمثيل الدرام، وكان رأيي في نفسي أنني شخصٌ ثقيل الدم، لا أصلح للأدوار الكوميدية.

ولكن المرحوم عزيز عيد أصرَّ على أن أواصل تمثيل الأدوار الفكاهية، وقبلت كارهًا؛ في سبيل العيش!.

«النَّجاح يُحالفني»

وانتعشت حالُنا الاقتصادية بعض الشيء، ففكّرنا في الانتقال إلى مسرح يليق بفرقة ناجحة.

وكان أن انتقلنا إلى مسرح «الأجبسيانا» -وكان يقع مكان السينما التي تُبنى الآن بجوار سينما استديو مصر- بشارع عماد الدين.

كان مسرحًا شائخًا باليًا حقيقةً، ولكنه كان يقع في شارع عماد الدين، وما أدراك ما شارع عماد الدين في ذلك الزمان!.

وفي هذا المسرح العتيق ذُقْتُ حلاوة النجاح لأول مرة، وودَّعت أملي في أن أصبح ممثّلًا تراجيديًّا، غيرَ آسف.

وبدأ نجاحي الحقيقي عندما مثَّلتُ دَوْرَ «فوشيه» في رواية «خلّلي بالك من أميلي»؛

فقد جعلني هذا الدور ممثّلًا كوميديًّا ثابتًا بعد أن كنت خارج الهيئة!!

«عودة إلى البطالة!»

ولكن.....

ولكن، ما أصعبَ النجاح.

لم يَطُلْ بنا الأمر في مسرح «الأجبسيانا» حتى عُدْنَا صِفْرَ الأيدي من جديد! وبعد أن كنَّا في «الطَّالع» أصبحنا في «النازل».

كان الجمهور قد ملَّ مشاهدةَ رواياتنا التي كرّرناها مرارًا، وأعدنا تمثيلها تكرارًا. أضِفْ إلى هذا أن هذه الروايات لم تكن محلِّيَّةً، لا قلبًا ولا قالبًا؛ ممَّا يستسيغ الجمهور أن يراه مرَّة فوق مرَّة؛ بل كانت كلها مسرحيات كوميدية مترجَمة بالنص كما قلت؛ ولذلك بدأ الجمهور ينصرف عنّا.

وبعد فترة وجيزة كان علينا أن نُلقي السلاح.

وعدنا إلى قواعدنا في قهوة طيِّبِ الذِّكْر «بركلي» ننعي العشرة جنيهات!

«البورصة تصعد»

وفي الفترة التي مرَّت بي عقب فشل مشروعنا عادت بي الذاكرة إلى عهد الوظيفة، ورحت أتحسَّر على الماضي، يومَ أنْ كنتُ أقبِضُ مرتَّبًا ثابتًا وأنا أضع ساقي اليمنى على ساقي اليسرى، وبدأت ألعن قِلَّةَ عقلي التي جعلتني أستند على «حيطة مايلة»؛ هي التمثيل!.

ومكثت شهرًا أتحسَّر.

وفي يوم جاءني الزميل استفان روستي يعرض عليّ عملًا بمسرح «الأبيى دي روز»...

فتنفَّستُ الصعداء!.

«شُغْلَة هايْفَة!.»

كان استفان قد حصل على عمل في مسرح الأبيي دي روز، الذي كان يقع مكان محل داود عدس بشارع عماد الدين الآن، وكان عمله ينحصر في تقديم نمرة كخيال الظلّ مع إحدى راقصات الفرقة من خلف ستار تُطْلَق عليه الأضواء؛ ذلك لأن مسرح الأبيي دي روز لم يكن يقدِّم روايات تمثيلية؛ بل كان يكتفي بالنِّمَرِ الاستعراضية الفخمة التي كانت تؤدِّيها فرقة من الراقصات الأوربيات، وكانت الطبقة التي تشغل هذا الملهى من أولاد الذوات والأجانب، ممَّن أَلِفُوا مشاهدةَ هذه الاستعراضات.

وقال لي استفان متردِّدًا:

- فيه شغلانة مش بَطَّالَة، ولو إنها هايفة شويّة..

وسألته متلهِّفًا:

- شُغْلِة إيه؟.

- بس الشُّغْلانة دي يمكن ما ترضيش مواهبك.. لكن أهي شُغْلانة والسلام، على ما ربِّنا يفرجها!.

ووافقته بسرعة:

- أيّ شُغْلانة والسلام..

وعندئذٍ عرض عليّ استفان أن أظهر في نمرة «خيال الظل» من خلف الستار، فسألته عن الأجر فقال لي:

- ثمانين قرش في الليلة!.

وأغمضت عيني قليلًا؛ لأتخيّل سعادتي المقبلة بهذه الثمانين قرشًا التي سأتقاضاها كل ليلة، وظنَّ استفان أنني أعترض؛ فعاد يقول لي:

- أهو مؤقّتًا يا سي نجيب!.

وهززت رأسي موافقًا وأنا أقول:

- تمانين.. سبعين.. كله كويس.. بس لايمني...

وبدأت أعمل في مسرح الأبيى دي روز!.

«الحظ معي!»

وبعد أيام ضاقت نفسي بهذا الاستعراض الصامت الذي أقوم به في المسرح، فرأيت أن أقترح على صاحبه الخواجة «روزاتي» تقديم اسكتشات تمثيلية على المسرح، ولكن كانت هناك دون اقتناعِه بفائدة هذا الاقتراح عقباتٌ وعقباتٌ؛ منها أن روَّاد الأبيي دي روز قد تعوَّدوا على هذا اللون الاستعراضي، وهم من الطبقات التي لا يهمّها أن ترى التمثيل؛ بقدر ما يهمّها أن تشاهد سيقان الراقصات الأوروبيات، ومنها أن روزاتي نفسه كان صعب الاقتناع.

وساعدتنا الظروف، وصاحَبَني الحظُّ من الباب للطَّاق!.

فقد كان للمسيو روزاتي زوجة، إذا رآها القمر ليلة ١٤ أصبح وجهه في صفرة الليمون!.

كانت أجملَ امرأة في القطر المصري، وقد زادت معلوماتي عنها بعد أن زرت أوروبا؛ إذ علمتُ أنها كانت أجمل امرأة في العالم!.

وكانت مدام روزاتي محطَّ إعجاب الناس جميعًا، وكان إعجابها هي يتكتَّل كله ليحطَّ على العبد الفقير وحده!.

واستطعت أن أكتشف -بغير ذكاء- أن إعجابها بي، الذي كانت تبديه

نحوي بمناسبة وبغير مناسبة، لم يكن لوجه الله، ولا وجه الفن؛ بل لوجهي الوسيم، باعتبار ما كان.

وأعترف بأنني شكرت الحظَّ؛ فقد كنتُ في حاجة لطريقة أقنع بها المسيو روزاتي بوجاهة فكرتي، ورأيت من الصواب أن أعرضها عليها -مدام روزاتي- حتى إذا اقتنعت بها -وهي ستقتنع بها حتمًا-؛ أقنعت بها زوجها.

وقد كان..

وقبل أن أدخل في التفاصيل، أرجو أن يفهم القارئ أني لم أكن أبادل مدام روزاتي -رغم جمالها المفرط- أيَّ عاطفة؛ حفظًا لكرامة زوجها المسيو روزاتي!.

«ميلاد كِشْكِش بيه!»

وذات يوم سألني روزاتي عن المشروع الذي أقترحه، فقلت له إنني أريد تقديم اسكتشات تمثيلية استعراضية يدخل فيها التمثيل دون أن يخرج منها الرقص والموسيقى؛ فمثلًا عمدة من الريف يزور القاهرة بعد أن يبيع محصول القطن ويملأ جيوبه بالذهب، فتسحره ملاهي القاهرة وفتيات المراقص، وإذا به يخسر كل نقوده، ولا يجد أجرة القطار التي يعود بها إلى قريته...

وما إن سمع روزاتي بالفكرة حتى أُعْجِبَ بها، وحبَّذ تنفيذها.

وهكذا بدأت شخصية كِشْكِش بك عمدة كفر البلَّاص ترى النور!

«عصر ذهبيّ»

كان نجاحي في هذا اللون (الفرانكو آراب) يفوق حدود الوصف، خصوصًا في مسرح الأبيي دي روز، الذي لا يرتاده إلا الطبقات العليا من الناس، وبدأ

الذهب يتدفق إلى جيوبي، فارتفعت أجرتي في الليلة إلى مائة وخمسين قرشًا، ثم إلى جنيهين، ثم إلى خمسة، وهكذا.

وفي فترة قصيرة أصبحتُ كلَّ شيء في مسرح الأبيى دي روز.

كان روزاتي معجبًا بي للنجاح الكبير الذي لقيته برامجنا، بينما كانت مدام روزاتي مُعْجَبةً بي لأسباب أخرى.

وهكذا ضممتُ الفخر من أطرافه؛ على رأي مهيار الديلمي!.

«ولكن!.»

وتعود (لكن) لتقف في طريق حظِّي مرَّة أخرى..

فإنَّ غرام مدام روزاتي بشخصي الضعيف كان قد شاع وملأ الأسماع.

فلم تكن هي -الله يمسِّيها بالخير- تتورَّع عن ملاحقتي بعواطفها أمام الجميع، وبدأ العواذل يدسُّون لي عند روزاتي.

وأخذنا -أنا والرجل- نختلف على توافهِ الأمور.

وشعرت بأن التعاون بيننا لن يجدي؛ ما دام قد ساورته الظنون في حقيقة إخلاصي له؛ فتركت الفرقة.

وهنا -مرة ثانية- أبرئ ذمتي، فأذكر أنني لم أسمح لعيني بأن تكون فارغة فأخون الرجل، رغم مواقف الحرج الكثيرة التي كان يوقعني فيها غرام زوجته بالدون جوان الضعيف!.

«من ٢٠ جنيهًا إلى ١٢٠»

عندما كثرت وشايات «العواذل» بي عند روزاتي ورأيت أن الرجل بدأ

يختلف معي على التَّوافِهِ، ويثير في وجهي المصاعبَ، رأيت أن أترك الفرقة، وبالطبع وافق روزاتي؛ إذ أشعرني بأن الباب مفتوح و«يفوّت الجمل»!.

ولكنني -وأنا رجل طيب القلب- لم أشأ أن أترك الفرقة قبل أن أُمْهِلَ الخواجة روزاتي أسبوعًا ليجد فيه من يحلُّ مَحلِّي، وفي نهاية الأسبوع غادرت الفرقة رغم أن العقد الذي أبرم بيني وبينه، لم يكن قد انتهى أجله بعد!

على أنني أعترف بأن الذي شجعني على ترك الفرقة، أنه كانت هناك مفاوضات تجري بيني وبين الخواجة (ديمو كونجاس) على أن أعمل معه في مسرح (رينيسانس) في شارع فؤاد الأول -محلّ شملا الآن- وكان الخواجة ديمو كونجاس قد حاول المستحيل لكي يغريني بهذا المشروع، ولا شك أنه كان مدفوعًا إلى ذلك بما رآه من نجاحي في مسرح الأبيي دي روز!

وممَّا شجَّعني على قبول هذا المشروع أيضًا بضعة عوامل أخرى، أهمُّها أنه عرض عليَّ مرتّبًا شهريًّا قدره مئة وعشرون جنيهًا، وهو مبلغ لم أكن أحلم به في ذلك الوقت، ومنها أن جحود الخواجة روزيتي كان قد (صد نفسي) عن فرقته! وقبضت نصف مرتب شهر عربونًا.. وكان المبلغ الذي قبضته يعتبر رقمًا قياسيًا بالنسبة لجيبي الفقير!

«إلى المحكمة»

عندما بدأنا نجري بروفات العمل في مسرح الرينيسانس، شعر روزاتي بالخسارة التي حاقت به، وكانت خسارة ذات حدَّيْن؛ فمن ناحية لم يعد لديه كَشَاكِشْ ولا يحزنون، ومن جهة أخرى وجد في عملي مع كونجاس، الذي كان قد تعاقد على استثمار مسرح الأبيي دي روز، وجد فيه منافسة قوية قد تجرُّ عليه الخراب.

وعندئذ رفع عليّ قضية أمام المحكمة المختلطة، يطالبني فيها بتعويض قدره ٢٠٠٠ جنيه بالتمام، وبعدم استغلال شخصية (كِشْكِشْ بيه)؛ باعتباره صاحبَ المسرح الذي ابتكر هذه الشخصية المحظوظة!.

وبعد أخذ وردٍّ، رفضت المحكمة طلبات روزاتي بالنسبة لِكشْكِش بيه؛ إذ حكمت بأن شخصية عمدة كفر البلّاص هذه من حقي وحدي لأني ممثلها ومبتكرها، ولكنها حكمت عليّ بغرامة قدرها مئة جنيه أدفعها لروزاتي، نظير الشرط الجزائي في العقد المحرَّر بيننا؛ لأنني أخللت به وتركت الفرقة قبل انتهائه!.

وهنا كانت نهاية مسرح الأبيي دي روز!.

«حربٌ باردة!»

وبدأنا العمل في مسرح الرينيسانس، وفي النفس ما فيها من آثار التقاضي مع روزاتي، وانضمّ إلينا المرحوم أمين صدقي واستفان روستي، وعبد اللطيف المصري، كما انضمَّ إلينا لأول مرة المرحوم عبد اللطيف جمجوم.

وفي أول رواية قدَّمناها، تعمَّدنا أن نثير غيظَ روزاتي فأسميناها «ابْقَى قَابِلْنِي»، وكانت هذه الرواية فاتحةَ عهد جديد في فن «التَّرْيَقة» و«التَّأْوِيز» على المنافسين، أو بعبارة أخرى: كانت تشبه إلى حدٍّ كبير طريقة روسيا وأمريكا في حربهما الباردة!.

وقد انتشرت هذه التَّقْلِيعة؛ تقليعة الحرب الباردة، في ذلك الحين، انتشارًا سريعًا، فكانت الفرق المتنافسة تختار أسماء روايات بحيث تثير أعصاب الفرق الأخرى المنافسة لها، أو تردُّ بها على اسم رواية يثير أعصابها هي!.

ولأول مرة في تاريخ المسرح المصري يستغرق عرض إحدى الروايات شهرًا بأكمله؛ فقد نجحت رواية «ابقى قابلني» نجاحًا منقطع النظير، ولم يفتُرْ إقبال الجمهور علينا خلال الشهر كلِّه الذي واصلنا فيه تمثيلها.

ولم ينقص إيراد شبَّاك التذاكر في أحد الأيام طوال ذلك الشهر، وبدأت (النَّغْنَغَة) تعرف طريقها إلى نفوسنا.

«كِشْكِشْ بيه في باريس»

وفي نهاية الشهر أخرجنا رواية «كِشْكِشْ بيه في باريس»، فدقَّت هذه الرواية آخر مسمار في نعش المرحوم «الأبيي دي روز»؛ إذ لاقت من النجاح ما لم تلاقِهِ حتى رواية «ابقى قابلني»!.

ثم أخرجنا بعدها رواية «وصية كِشْكِشْ بيه».

ولم يكن نصيبها من النجاح بأقل من نصيب سابقاتها من الرويات التي قدّمناها.

وفي شهر مايو من عام ١٩١٧ كانت مدَّة العقد الذي استأجر به الخواجة ديمو مسرح الرينيسانس قد انتهت، ولم يشأ ديمو أن يجدِّدَه؛ بل فضَّل أن نشتغل على مسرح جديد يكون ملكًا له، وفاتحني في ذلك، فوافقته على وجهة نظره؛ لأن قيمة الإيجار الذي كان يدفعه للرينيسانس مرتفعة جدًّا، وإذا دخلت هذه القيمة جيوبنا؛ فسيزيد الخير خيرين!.

«الأجبسيانا»

ووقع اختيارنا على مقهى بشارع عماد الدين -مجاور لسينما استديو

مصر الآن- فأخذنا في هدمه لإقامة المسرح الجديد عليه.

وكانت جيوبنا عامرةً في ذلك الحين، فاعتقدنا أننا نستطيع أن نبني المسرح بمنتهى الارتياح.

ولكن...

لقد استغرقت عملية الهدم وحدها أربعة أشهر، وكانت نقود ديمو كونجاس قد نفدت فاستعان بي.

وأعطيته ما يحتاجه من «شَقَا العمر»، حتى أصبحت في أسابيع قليلة نظيف الجيب، وكأنّنا يابدر لا كسبنا ولا حاجة!.

«ريجيم اضطراري»

وكنتُ قد أصبحت على الحديدة، وكنتُ إلى جانب ذلك أحبُّ فتاةً فرنسية اسمها «لوسي»، كانت تشتهي أن تشاهد الروايات التي كانت تقدِّمها بعض الفرق الأجنبية على مسرح الكورسال -مكان داود عدس الآن بشارع ألفي بك-، وقد حدث ذات يوم أن خلا جيبي إلا من اثني عشر قرشًا فقط.. اثنا عشر قرشًا كانت كل ما أملك.

وكان عليّ أن أصطحب لوسي إلى مسرح الكورسال، ومع أنني كنت أستطيع الحصول على تصريح مجاني لدخول المسرح؛ إلا أنني كنت خجولًا، وبناءً على هذا الخجل أصبح عليَّ أن أجد حلًّا لمشكلة شراء تذكرتين وتناول العشاء، بما لا يزيد عن الاثني عشر قرشًا!.

اشتريت تذكرتين أعلى التياترو بعشرة قروش، وبقي في جيبي قرشان، وكان الجوع يقرصنا ونحن داخل المسرح، فطلبت كوبَّاية شاي بالقرشين الباقيين،

فلمّا أحضره الجرسون شربته بدون سكر، ووضعت السُّكَّر في حقيبة لوسي.

وتسألني عن السر في الاحتفاظ بالسكر؛ فأقول لك إننا كنا نملك شايًا وخبزًا في المنزل، ولكن لم يكن لدينا سُكَّر، فالاحتفاظ بالسُّكَّر سيوفِّر لنا عشاءً مؤلّفًا من الشاي والخبز!.

«بعد العُسْر يُسْرًا..»

نِرْجَع مَرْجُوعْنَا..

أعطيت ديمو كل ما أملك، ولكن كل ما أملك لم يكن كافيًا لبناء مسرح بطبيعة الحال؛ فاكتفينا ببناء سور حول قطعة الأرض، وملأناها بالمقاعد، وأصبح لدينا مسرح؛ مسرح بغير سقف، ولكنه مسرح والسلام. ولمَّا كان السقف ضرورة، فقد جعلناه قماشًا، حتى يحلَّها حلَّال العقد ونكمل بناء المسرح كله.

وأطلقنا على المسرح الجديد اسم (الأجبسيانا)، حتى يدخله المصريون والأجانب معًا.

وبدأنا نعمل في ١٧ سبتمر سنة ١٩١٧ على مسرح الأجبسيانا، وكان النجاح الذي صادفنا عجيبًا، فرغم أن مقاعد المسرح كانت تسع آلاف المتفرجين؛ إلا أن التذاكر كانت تنفد قبل موعد الحفلة بساعة، وكان السعيد الحظ الذي يستطيع أن يحجز له مكانًا في شبّاك التَّذاكر.

وكان روَّاد المسرح من جميع الأجناس، ومن كل الطبقات، وبدأ العظماء والكبراء يغْشُونَه ويحجزون فيه أماكنهم؛ رغم أن المقاعد كانت موضوعة على أرض رملية.

وعاد العز.. وعادت النغنغة مضاعفَيْن!.

«المسرح الاستعراضي»

وكانت أول رواية قدَّمناها في عهدنا الجديد هي «حَمَار وحَلَاوَة» التي وضعها المرحوم أمين صدقي، واعتمدنا فيها على شخصية كِشْكِش بيه والمناظر الاستعراضية، وكانت هذه الرواية نقطةَ تحوّل في تاريخ المسرح الاستعراضي المصري؛ إذ بلغت من النجاح مبلغًا عظيمًا، وظلَّت تُعْرَض ثلاثة شهور متوالية، وكانت ممثِّلات الاستعراض في ذلك الوقت من الأجنبيات؛ إذ كانت التقاليد تمنع المصريَّات من مزاولة التمثيل، أو الظهور على المسرح.

«أمين صدقي ينفصل عنّا»

وقد أغرى نجاحنا في هذا اللون الاستعراضي المرحوم أمين صدقي إلى أن يفاتحني برغبته في الحصول على نصف إيراد المسرح، ولكنّي رفضت إجابتَه إلى طلبه، فانفصل عنّا، وانضمّ إلى فرقة الأستاذ علي الكسَّار ومصطفى أمين التي كانت تعمل حينذاك بجوارنا على مسرح كازينو دي باري- مكان سينما ستوديو مصر الآن- وراح يؤلِّف لها الروايات.

وكنّا في حاجة إلى شخص يؤلِّف لنا رواياتنا، وكان هناك طبيب أسنان في طنطا اسمه الدكتور إبراهيم شدودي، كان مشهورًا بأزجاله، فتحدَّثنا معه بشأن العمل معنا فقَبِل.

ولكن الدكتور إبراهيم شدودي لم يُصِبْهُ الحظُّ.

وبدأنا نجرِّب مؤلِّفين آخرين، منهم: الأستاذ شعبان عوني، والأستاذ حسني، ولكن التجربة فشلت مرّة أخرى.

«كيف عرفتُ بديع خيري؟.»

كان لي صديق اسمه جورج شفتشي، كان زميلًا لي أيَّامَ كنتُ موظّفًا في البنك الزراعي، وكان هذا الصديق يتردّد عليّ كثيرًا.

وذات يوم عرض عليّ جورج شفتشي رواية عنوانها «على كِيفَك»، وأعجبتني الرواية، ولم يخب ظنّي فيها عندما قدّمناها؛ إذ نالت نجاحًا جعلني أبحث عن مؤلِّفها.

أما لماذا أبحث عن مؤلفها؛ فلأنني كنت أعرف أن صديقي جورج شفتشي لا يستطيع أن يؤلِّف الروايات بهذه السهولة، فطفتُ (أَشَمْشِمْ) حتى عرفت أنه فعلًا لم يكن مؤلِّف الرواية، وإنَّما كان مؤلِّفها مدرِّس اسمه بديع خيري!.

«مؤلِّف من باطنه»

كان الأستاذ بديع خيري يعمل بالتدريس في ذلك الوقت، وكان من هواة المسرح، حتى أنه كان يريد أن يعمل بالتمثيل يومًا ما؛ بَيْدَ أنَّه خشي أن يحقِّق رغبته حفظًا لأكل العيش.

وكان بديع صديقًا لجورج شفتشي، وقد أراد جورج أن يستغل موهبة صديقه بديع في التأليف، فعرض عليه أن يؤلف الروايات، على أن يقدمها جورج على أنها من تأليفه، بشرط اقتسام الثمن بينهما، وكان بديع لا يريد أن يذكر اسمه كمؤلف روايات؛ نظرًا لمركزه كمدرس.

وعندما وصلت إلى هذا الحدِّ أسرعت إلى مقابلة بديع خيري، وعرضت عليه أن يؤلِّفَ رواياتنا؛ فقبل، على شرط أن نخفي اسمه.

وكانت الرواية الثانية لبديع هي «كلُّه مِنْ دَه»، وقد فاقت الرواية التي

سبقتها نجاحًا وإقبالًا، ثم رواية «١٩١٨- ١٩٢٠»!.

«منافس يظهر»

وكانت فرقة الكسَّار قد لاقت المتاعب لنجاح فرقتنا التي كانت تجاورها، وأراد الكسَّار أن ينافسنا، فاستأجر قطعة الأرض التي تجاورنا، وبنى عليها مسرحًا يشبه مسرحنا، بسقفه القماش، وسمَّاه «مسرح الماجستيك»، وهو مكان سينما الماجستيك الآن بشارع عماد الدين، ثم اشتغل الكسَّار بالفرقة هو والمرحوم أمين صدقي، بعد أن أخرجنا منها مصطفى أمين.

«سيد درويش»

وفي هذه الأثناء انضمَّ إلينا المرحوم سيد درويش، فأخرجنا رواية «وَلَوْ» التي ألّفها الأستاذ بديع خيري، ووضع ألحانها سيد درويش.

وكانت «وَلَوْ» هذه ردًّا على انتقال الكسار إلى مسرح الماجستيك، ومحاولة تقليد مسرحنا؛ جريًا على سياسة الحرب الباردة!.

وأرادت فرقة الكسَّار أن تردَّ إلينا التحيَّة؛ فأخرجت رواية «رَاحِتْ عَلِيك»؛ فأسرعنا بتقديم رواية لبديع خيري بعنوان «رِنّ».

وأخذنا نتبادل حربَ الأعصاب، في الوقت الذي كانت فيه المنافسة قد اشتدَّتْ وازدادت حرارة.

«رحلة إلى الوراء»

وما دمت قد وصلتُ إلى سرْد هذه القصة، فلا بُدَّ أن أضع أمام أنظار

القرّاء نبذة عن سيد درويش، وكيفية انضمامه إلينا.

«مغنٍّ من إيتاي البارود»

لنرجعْ إلى الوراء خطوة:

كانت فرقة جورج بك أبيض تعمل على مسرح «الرينيسانس» بعد أن تركته فرقتنا إلى مسرح «الأجيبسيانا»، وأراد جورج بك أن يقدّم شيئًا جديدًا بعد أن ظهر أن الروايات التراجيدي - التي كان يقدِّمها في ذلك الحين- لم تكن ترضي ميول الجماهير التي انصرفت إلى الفرق الكوميدية!

وفكر جورج بك في أن يقدّم روايات كوميديَّة تتخلَّلها بعض الأغاني.

ولعبت الصدفة دورها مع فرقة جورج أبيض؛ فقد حدث أن قامت الفرقة برحلة إلى الوجه البحري، وفي إيتاي البارود تقدَّم مأمور المركز إلى جورج بك وفي يده صبي صغير، وأوصاه أن يترك له فرصةً ليغنِّي على المسرح.

ونظر جورج بك إلى الولد الصغير من تحت إلى فوق، ثم قال له:

- اطْلَعْ يا ابني غنِّي.. بس أنا ماليش دعوه!

وصعد الولد الصغير على المسرح، وأخذ يغنِّي مقطوعةَ المرحوم سلامة حجازي الشهيرة «إن كنت في الجيش» ساعة كاملة.

وتشجَّع جورج بك بعد أن رأى استحسان الجمهور للقروي الصغير، فعرض عليه أن يرافق الفرقة في رحلتها للإسكندرية، وقبِلَ القروي الصغير هذه الفرصة الذهبية طبعًا.

وهكذا أصبح حامد مرسي- القروي الصغير- مطربًا في فرقة جورج أبيض!!

«سيّد درويش يظهر»

وحطَّتْ فرقة جورج أبيض رِحالَها في مدينة الإسكندرية، ولعبت الصدفة مرة أخرى دورها.

كان الشيخ سيد درويش يعمل مغنّيًا في مقهى صغير بحي كوم الدكة (مسقط رأسه) وكانت له صلات ببعض الممثّلين، فلمّا وصلت فرقة جورج بك إلى الإسكندرية، ذهب سيد درويش إليها ليزور بعض أصدقائه من ممثّليها، وفي فترة الاستراحة سمع حامد مرسي فأعجب بصوته، وطلب إليه أن يقابله بعد انتهاء عمله.

ولما تقابلا، عرض الشيخ سيد على حامد أن يغنّي مقطوعة لحَّنها له خِصِّيصًا وهي «زوروني في السنة مرة».

ونالت الأغنية نجاحًا كبيرًا، وكانت فرقة جورج أبيض في حاجة إلى ملحن، فعرضت على الشيخ سيِّد أن ينضمّ إليها.

وعادت الفرقة إلى القاهرة، وفي «خُرْجها» اثنان: أحدهما المطرب حامد مرسي/ والثاني الملحن سيد درويش!.

«فيروز شاه»

وبدأت فرقة جورج أبيض تستغل فرصة وجود الملحّن والمغنّي بين أفرادها، فكلّفت المرحوم عبد الحليم دولار -وهو عبد الحليم المصري الرياضي المعروف في عصره- بتأليف رواية أوبريت، فألَّفَ رواية «فيروز شاه»، ثم عَهِدَ إلى المرحوم الشيخ سيد بتلحينها، وأسند دور البطولة إلى حامد مرسي.

ونالت «فيروز شاه» نجاحًا فائقَ الحدّ، وكان أغلب هذا النجاح راجعًا إلى قوة تلحين الرواية، وبدأ الناس يردِّدون مقاطعَ من ألحانها في الشوارع.

«كيف عرفت سيد درويش؟»

في ذلك الوقت كنّا نقوم بتمثيل روايات فكاهية استعراضية على مسرح الأجيبسيانا كما أسلفت، وقد كان نجاح فرقتنا في هذا اللون المسرحي مشجّعًا لكثير من الفرق المحترمة، وغير المحترمة، على منافستنا فيه، فأردت أن أضرب عصفورين بحجر واحد؛ العصفور الأول هو التجديد، والعصفور الثاني هو استغلال نجاح سيد درويش كملحن.

وكانت الألحان المتناثرة التي تصل إلى أذني ممَّن شاهدوا «فيروز شاه» سببًا في توجيه فكري إلى سيدي درويش؛ ففي يومٍ استدعيتُ أحدَ أفْراد الفرقة ممَّن يقومون بدور «الكورس»؛ أي «البطانة»، وطلبت إليه أن يُسْمِعَني بعض ألحان «فيروز شاه»، فأسمعني لحنًا يقول مطلعه:

أنا لقيت روحي في بستان   كان وقتها الفجر يلالـي
وكنت أشوف بين الأغصان   نور القمر يحكي خيالي..

وأذهلتني روعة اللحن، وحَدَسْتُ أن ملحِّنَه (سيد درويش) سوف تطغى شهرته على غيره من الملحِّنين بسرعة.

ومن هنا صمّمت على أن تحصل فرقتنا على سيد درويش!

وأسررت بالأمر في أذن صديقي الأستاذ بديع خيري، وطلبت إليه أن يحاول الاتّفاق مع سيد درويش للعمل معنا.

وذهب بديع إلى مسرح الرينيسانس ليرى بعينيه نجاح فيروز شاه،

وليستمع بنفسه إلى ألحانها تمهيدًا لمحادثة الشيخ سيد.

ورأى بديع أن يستصحب المرحوم حسين شفيق المصري ليستوضحه رأيه في الموضوع.

وفي تلك الليلة تقابل الأستاذان بديع خيري وحسين شفيق المصري مع سيد درويش لأول مرة بعد انتهاء الرواية، وعَرَضَا عليه الأمر؛ أي أن يتعاون معنا، فقبل رحمه الله، ولكن على شرط؛ أن يسهرا معه ليلتها.

وقد تعْجَب يا عزيزي القارئ لهذا الغريب، ولكن قد يزول عجبك إذا عرفت أن المرحوم الشيخ سيد درويش كان يعشق الليل، وقلَّما كان ينام ليلًا، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد كان رحمه الله اذا توسَّم الإخلاصَ في شخصٍ أعطاه ثقته من النظرة الأولى.

وفي تلك الليلة أمضى بديع وحسين شفيق مع الشيخ سيد سهرة عبقرية امتدت بهم حتى الصباح في منزل الممثّلة إحسان كامل، التي كان بينها وبين المرحوم الشيخ سيد صداقة وطيدة في ذلك الحين.

وجاءوا الى المسرح دون أن يذهب أحدهم إلى بيته.

وهناك تمَّ التفاهم بيني وبين سيد درويش على أن يلحِّن روايتنا في مقابل ستين جنيهًا شهريًا.

«وَ لَوْ..»

وبدأ سيد درويش بتلحين رواية «وَ لَوْ» وكانت هذه الرواية -رغم كثرة الفرق التي كانت تحاول تقليدنا في هذا النوع الاستعراضي- من الروايات التي ضربت رقمًا قياسيًّا؛ سواء في إيرادها، أو في مدّة عرضها؛ إذ مكثنا نمثِّلها

ثلاثة شهور متتابعة بنجاح تام.

ثم أخرجنا رواية «إِشْ»، ثم رواية «رِنْ»، وبعدها رواية «قُولُوا لُهْ». وكانت «قُولُوا لُهْ» آخرَ العنقود في النوع الاستعراضي الذي كنَّا نقدِّمه، ولْأَتْرُكْ الحديث في ذلك لمناسبته.

«العَشْرَة الطَّيِّبة!»

عندما نجحت رواية «وَ لَوْ» أغرانا النجاح باستغلال النوع الغنائي الكامل «الأوبريت»؛ فاستأجرنا مسرح كازينو دي باري الذي كان مغلقًا في ذلك الحين - هو الذي تقع مكانه سينما ستوديو مصر الآن- لكي نخصِّصه لهذا النوع من الروايات، بينما نواصل عملنا في نفس الوقت على مسرح الأجيبسيانا - الذي يجاوره- في النوع الاستعراضي، وكانت أول أوبريت قدمناها هي «العَشْرة الطَّيِّبَة» التي ألَّفها الأستاذ محمد تيمور، ووضع ألحانها الشيخ سيد درويش.

«فشل»

ولكن مشروع الأوبريت لاقى الفشل الذريع، على الرغم من النفقات الباهظة التي كلَّفنا إيَّاها؛ من استئجار المسرح وإخراج «العشرة الطيبة»؛ إذ ثارت حولها الإشاعات تقول إنها رواية تخدم أغراض الإنجليز, وتوضّح الفرق بين الاستعمار والولاة الأتراك لمصر، وبين استعمار الانجليز لها. وبهذا لم يُقْبل الناس على الرواية وماتت في عمر الزهور!.

وكان هذا سببًا في انصرافنا عن هذا اللون الذي لا يأتي من ورائه إلا وجع الدماغ، مضافًا إليه ما نتكبَّده فيه من مصاريف الإيجار، وإخراج الروايات الغنائية

الذي يحتاج للإسراف في النفقات، إلى جانب ما كان يتناوله سيد درويش من أجر كبير؛ إذ وصل أجره في ذلك الحين إلى ثلاثمائة جنيه في الشهر الواحد؛ مئة وخمسون عن تلحين الروايات الاستعراضية، ومثلها لتلحين الأوبريت!.

«كَشَاكِشْ!!»

قلت إن رواية «قُولُوا لُه» كانت آخر المطاف بالنسبة لرواية «الريفلي»، وكان السبب في ذلك هو أن النجاح الذي كنّا نناله يقلب لنا ظهرَ المِجَنِّ، وأخذ إيراد الشباك يضمحلّ بعد أن سجّل أرقامًا قياسية.

ذلك لأن الفرق التي ظهرت لتقليدنا في ذلك الحين كانت قد كثر عددها، وكانت الكَشَاكِش في هذه الفترة على قَفا من يشيل؛ ففي عماد الدين كانت منافسة فرقة الكسَّار لنا شديدة، وكانت القاهرة قد مُلئت بالفرق الصغيرة التي كان الجمهور يرى في كل منها (كشكش) آخر.

وهناك رأيت إن الحكمة تقضي بالبحث عن شيء جديد، شيء لم تنله (البَزْوَطَة) كما نالت اللون الاستعراضي الذي كنَّا ننفرد به!.

واعتزمت النزول إلى ميدان الأوبريت من جديد.

«سيد درويش يتركنا»

وكان سيد درويش -رحمه الله- قد رأى أن ينفصل عنَّا ليكوّن فرقة أخرى، والتأم شمل عزيز عيد وعمر مصطفى وسيد درويش -يرحمه الله- فكوَّنوا فرقة فيما بينهم، لكلٍّ منهم نصيب الثلث فيها، ثم قدّموا الأوبريت «شهر زاد» على مسرح برنتانيا القديم بشارع ألفي بك.

ولكن الأوبريت لم تلق نجاحًا يذكر، فانتقلت فرقة الفرسان الثلاثة إلى مسرح دار التمثيل العربي، حيث قدّموا «أوبريت» أخرى؛ هي «البروكة»، ولكن حظَّها لم يكن أسعدَ من حظِّ «شهر زاد»؛ فسقطت هي الأخرى.

انتهيت الآن من شرح تاريخ صداقتي بالمرحوم سيد درويش، ولمَّا كان الشيء بالشيء يُذكَر فسأروي لكم تاريخ صلاتي ببعض نوابغ الممثلين، سواء الذين عملوا معي، أو الذين لم يسعدني الحظ بالعمل معهم في الزمان الغابر.

إنها وقفة من الخاطر، دعتني إليها شجون الماضي؛ الماضي المليء بحوادثه وصوره، بفقره وغناه!.

«حِنْجِل بُوبُّو»

كان حِنْجِل بُوبّو شخصًا مشاكسًا؛ فقد اعتمد أن يكون صورةً من كِشْكِش بيه عمدة كَفْر البلّاص؛ لا لشيء إلا لإغاظة كِشْكِش بيه الحقيقي -الذي هو أنا- ومنافسته في رزقه، لولا إن ربّك مع المنكسرين!.

ولنبدأ القصه من أولها..

«غاوي تمثيل»

ذات يوم، جاءني صديق يُدعى إسكندر الوهابي، وفي يده شاب صغير، وقدَّمه لي على أنه من أسرة كبيرة، وأنه يهوى التمثيل إلى حد العبادة، وأنه معجب شخصيًّا بالعبد لله، خصوصًا في دور عمدة كَفْر البلّاص، ورجاني أن أهيئ له فرصة العمل بفرقتي، وأن أعهد إليه بتأليف رواياتي!

وقلت يومها للصديق إن هوايته للتمثيل تدل على أنه سيصبح ذا مستقبل

عظيم، وإن إعجابه بِكِشْكِشْ بيه على عيني وراسي، ولكن مسألة اشتراكه في التمثيل أو التأليف مع الفرقة؛ فهذا ما يقف دونه المتكلِّم موقفَ العجْز، واستطعت أن أعتذر بلباقة عن قبوله للعمل معنا.

وكان هذا الشاب هو يوسف بك وهبي؛ الصديق الذي أحبّه وأحترمه.

«منافسة»

بعد أربعة شهور من هذا الحادث فوجئت بفرقة كوميدية تحتل المسرح المجاور لمسرح الأجيبسيانا الذي كنّا نعمل به، وهو مسرح «كازينو دي باري»، ولم تكن المفاجأة في كونها فرقة كوميديّة جاءت لتنافس فرقتنا، فإن الفرق التي تظهر لمنافستنا في تلك الأيام كانت تظهر وتختفي مع اختفاء الشمس وظهورها؛ ولكن المفاجأة كِشْكِش آخر تحت اسم «حِنْجِل بُوبّو»!.

وكان يوسف بك وهبي يقوم بتمثيل هذه الشخصية في الفرقة التي كوَّنها مع المرحوم عزيز عيد، الذي انقلب ينافسني حينذاك!.

ويقول الذين كانوا على صِلَة بيوسف بك في ذلك الزمان إنَّ شخصية «حنجل بوبو» هذه كانت سببًا في غضب المرحوم والده عبد الله باشا وهبي لدرجة أنه بكى أثناء سيره خلف نعش أحد الموتى. فلما سألوه عن سبب بكائه أشار إلى إعلان حائط كبير، ظهر عليه اسم ابنه «يوسف وهبي» على أنه ممثّل دور «حنجل بوبو»!.

وكانت هذه الشخصية أيضًا سببًا في انتقال يوسف بك إلى التعلّق بتمثيل الأدوار التراجيدية بعد أن رأى فشله في حنجل بوبو.

«بوكيه برسيم»

فشلت فرقة عزيز ويوسف، مع أن المرحوم عزيز عيد قد حدّد موعدًا قدرُه أسبوعان فقط يكون قد «شطّب فيه» على فرقتنا، ومسح اسم كِشْكِش بيه من الوجود!.

وكان فشلها راجعًا إلى بضعة أسباب؛ أولها أن شخصية حنجل بوبو كانت تقليدًا غير متقن لشخصية كشكش كما أسلفت، وثانيها أن أغلب رواد مسرح «كازينو دي باري» كانوا من طبقة الأجانب وأولاد الذوات. هذا إلى جانب أن الفرق الأخرى كانت قد بهدلت «شخصية» عمدة كفر البلّاص من كثرة تقليدها.

وممّا يُذكر بهذه المنافسه أن بعض زبائن مسرح الكازينو دي باري قد ضاقوا ذرْعًا بحنجل بوبو وحماره الذي كان يظهر معه على المسرح، وأرادوا أن يهنّئوه -الحمار، لا حنجل بوبو- ففي نهاية أحد الفصول ذات مساء تقدّم بعضهم يحمل بوكيهات مغلّفة بورق السيلوفان الفاخر، وقدّموها للحمار.

وأعجب الممثلون بذوق الجمهور الذي دفعهم إلى تقديم الورد للحمار، فلمّا فتحوا البوكيهات رأوا بدل الورد برسيمًا!.

«تهديد.. وفعل»

قلت إن المرحوم عزيز عيد كان «سيبوّظ» على فرقتنا، ويمسح اسم كشكش بيه من علم الوجود، وقد أراد الله أن «يبيّض» وجهَ عبْدِهِ عزيز عيد، فأغلق مسرحنا بعد أسبوعين بالظبط، وهي المهلة التي حدّدها عزيز عيد، ولكنه لم يغلق مسرحنا وحده؛ بل أغلق جميع مسارح القاهرة.

وقد تحب أيها القارئ العزيز أن تقف علي تفاصيل هذه المعجزة

المدهشة، ولكنني سأمهلك إلى فصل آخر حينما أتحدّث إليك في مناسبتها!.

وهكذا بدأت صلتي بالزميل والصديق يوسف بك، عرفته منافسًا لي أول ما عرفته!.

«المطرب الصغير»

والمطرب الصغير -باعتبار ما كان- هو الآن المطرب كبير جدًّا، وموسيقار عظيم، وهو الصديق العزيز محمد عبد الوهاب!.

كيف رأيتُه للمرة الأولى؟.

كانت قصة مقابلتي لمحمد عبد الوهاب تشبه من بعض وجوهها قصَّة مقابلتي ليوسف بك وهبي؛ فقد جاء به إليَّ أحدُ الأصدقاء، وأفهمني أنه مطرب يمتاز بصوت جميل وموهبة موسيقية نادرة، ورجاني في أن أجد له مكانًا في فرقتي إذ يغني بين الفصول.

ولكن قناعتي بما وصلت إليه الفرقة في ذلك الوقت من نجاح في حدود ما تملكه من كفاءات؛ جعلتني لا أقيم وزنًا لشيء آخر.

وبناء عليه اعتذرت للصديق بضيق ذات الأمكنة.

وكانت براعم عبد الوهاب بدأت تتفتَّح عن مواهب عظيمة، فما إن مرّت ثلاث سنوات حتى رأيته يتولّى دور «أنطونيو» أمام منيرة المهدية في رواية «كليوبترا»!.

«بِنْت حِنْت»

أنتقل من هذه الصفحة إلى صفحة أخرى..

إن أول سطر فيها يذكِّرني بفتاة جميلة، بيضاء البشرة شقراء الشعر، تمتاز

فوق كل ذلك بخفّة الدم عيار ٢٤ قيراطا.

فوجئت بها ذات مساء تزورني في غرفتي بالمسرح، وكانت المفاجأة في أنها رفعت الكلفة بسرعة، ووضعت مكانها عَشَمَ الأصدقاء القدماء؛ إذ راحت تمزح معي بجرأة عجيبة، وتضع ذقني المستعار موضع التريقة والتأليس!.

ولما كان هذا النوع من النساء ينال مني الإعجاب والتقدير؛ فقد فتحت صدري لها. رأيت أنها أصلح من غيرها للعمل بالفرقة، وزاد إعجابي بها أنها جاءت لتقابلني بدافع حبّها للتمثيل.

وزادت فرقتنا ممثلة اسمها زينب صدقي!.

«سارة برنار»

أطلق عليها النقاد في فترةٍ ما لقبَ سارة برنار الشَّرق؛ فقد وصلت في تمثيل دور النسر الصغير إلى قمَّة المجد في ذلك الزمان، ولأن دور النسر الصغير كان من الأدوار الخالدة للممثّلة سارة برنار؛ فقد أطلقوا عليها لقبها.

وكانت فاطمة رشدي عندما خَطَتْ خطوتها الأولي في حياتها المسرحية تعمل بفرقتي، مع مجموعة الفتيات اللائي يغنِّينَ الألحان «كورس»!.

وكان من الطبيعي أن تظل فاطمة - الفتاة الصغيرة، حلوة التقاطيع- في صفوف الكورس، لولا أنها كانت تضمُّ جوانحها على موهبة كبيرة.

ولما توسَّمْتُ فيها النبوغَ إلى جانب قوة صوتها وحلاوته؛ أخذت أعهد إليها بإلقاء بعض الأغاني والمنلوجات الخفيفة في فترة الاستراحة.

ولم يطُلْ بها الوقت حتى التقت بالمرحوم عزيز عيد، الذي صعد بها إلى ما كانت تصبو إليه من نجاح!.

الفصل الثَّانـي

«مُغَنِّيَةٌ مِنَ الشَّامِ»

وقفتُ بالقرّاء في الفصل الأول من ذكرياتي عندما بدأنا تمثيل رواية «٢٤ قيراط»، والنجاح الكبير الذي صادفَتْه هذه الرواية، وفي حوالي الساعة العاشرة مساءً من إحدى الليالي التي كنّا نقدّم فيها هذه الرواية سمعت طرقًا ناعمًا على باب غرفتي، ثم دخلتْ فتاةٌ حسناءُ تنطق كل أجزاء جسمها ووجهها بالجمال الصافي والأنوثة المتدفقة، قالت لي إنّها شاميّة وإنّها تريد العمل معي.

طلبت إليها أن تُسْمِعَني صوتها؛ فغنَّت لي أغنية سورية أثّرت فيَّ تأثيرًا قويًّا! فتنبأت لها في الحال بمستقبل زاهر في عالم الغناء، وفي الحال حرَّرتُ معها عقدًا على أن تقدِّمَ بعض الأغاني والمنولوجات بين فصول الرواية، كما اتَّفقنا على أن تبدأ عملها في اليوم التالي مباشرة.

وكم كانت دهشتي بالغة عندما علمت في اليوم التالي أن الفتاة المذكورة -واسمها «بديعة مصابني»- قد اختفت فجأة، ولا أثر لها في القاهرة. فأسدلت ستارًا على قصة هذه الفتاة، وتناسيتها!.

«شَرِكَةُ تَرْقِيَةِ التَّمْثِيلِ العَرَبِيِّ»

وبعد أيّام قامت ضجَّة كبيرة في الوسط الفني حول شركة تُسمَّى شركة ترقية التمثيل العربي، أسَّسها سعادة طلعت حرب باشا، وعدد كبير من الماليين.

وبدأت الشركة عملها، فكوَّنت فرقة تمثيلية، على رأسها العكاشيّون الثلاثة «عبد الله وزكي وعبد الحميد»، وبدأت باكورة إنتاجها، فسخَّرتْ كبار المؤلّفين والكتّاب والممثّلين والملحّنين، كما قامت بحملة دعاية واسعة النطاق، ولكي أكون صريحًا معكم - كما هي عادتي دائمًا- أقول إنها قد أثَّرَتْ علينا تأثيرًا كبيرًا؛ فبدأت أسهمنا في الهبوط والتدهور، كما هبطت روحي المعنوية، فبَرِمْتُ بالعمل، وضقت ذَرْعًا بالتمثيل، حتى أني كدت أشعر مرَّة أخرى أنني ارتكبت خطأ كبيرًا باحترافي التمثيل!.

«أَخَوَات رُشْدِي»

جاءني أحد موظَّفي المسرح ليخبرني بأن فتاتين وطفلة يُرِدْنَ مقابلتي، ولما طلبت إليه أن يدخلَهُنَّ رأيت أمامي فتاتين ناضجتين تمسكان بيديهما طفلة في حوالي الحادية عشرة من عمرها، وبعد تقديم التحيَّات وفروض الولاء والطاعة وعبارات الإعجاب الشديد قُلن إنّهن يشرِّفُهُنَّ أن يعملن معي في المسرح. سألت كبراهن عن اسمها فقالت إنها رتيبة رشدي، ثم أشارت إلى شقيقتها الأخرى قائلة إنها إنصاف، ثم قالت: أما هذه الطفلة فتُسمَّى فاطمة!.

لم أر مانعًا من قبولهن في الفرقة؛ فأجبت طلبَهُنَّ.

«جولة بين الأقطار الشقيقة»

وبينما كانت موجات الخمود والاضِّطراب، بل واليأس، تتجاذبني يمينًا وشمالًا؛ جاءني الحاج مصطفى حنفي مدير تياترو برنتانيا في ذلك الوقت، وعرض عليّ أن يشاركني في جولة نقوم بها بين الأقطار الشقيقة؛ فلم أر مانعًا من القيام بهذه الجولة، لعلّها تزيل عنّي جانبًا من الهموم التي كانت تُثقل كاهلي في ذلك الوقت.

وقبل أن أنتقل بكم إلى سوريا ولبنان أقول إن الأقدار تتكاتف على «عَكْنَنَتِي» فحدث خلاف بيني وبين صديقتي لوسي -وقد سبق أن تحدَّثتُ عنها- فافترقنا؛ فانتقلت حالتي من سيّئٍ إلى أسوأ؛ لأن لوسي كانت عضدي الأيمن التي تشدُّ من أزري لنجتاز المصاعب التي كانت تصدمنا من وقت لآخر، كما كنت أشعر في قرارة نفسي بأن هذا النجاح الذي صادفته إنما كان يرجع إلى عزيمة لوسي القوية، حتى أنني كدت أوقن أنني سأفقد كل شيء بفقد لوسي.

انتقلنا إلى لبنان وأنا أطمع في أن تتحسَّن روحي المعنوية وحالتي المادية؛ فإذا بي أُصْدَمُ صدمةً كادت تُفقدني صوابي؛ كان الإقبال على روايتنا قليلًا جدًّا. فرحت أبحث عن السبب، فإذا هو يتلَّخص في أن حضرة الزميل اللبناني أمين عطا الله -جزاه الله خيرًا، وقد كان يعمل معي في فرقتي بالقاهرة منذ وقت غير قصير- قد سرق رواياتي وألحاني وراح يقدِّمُها للشعب اللبناني والسوري، ولم يقف عند هذا الحد؛ بل وصلت به الجرأة إلى أن يسرق شخصية كِشْكِش بيه.

وكان يضمُّ الكافَ في كلمة (كشكش) عندما يمثّل للبنانيين، ويفتحها -أي ينصبها- عندما يمثِّل للسوريين!.

والذي زاد الطين بلّة أن الأستاذ أمين عطا الله كان يعرف عادات وطباع السوريين واللبنانيين أكثر منّي بوصفه واحدًا منهم، فكان يتفنّن في اجتذابهم إليه بأن يقدّم لهم «الكوميدي المُفْتَعَل»، الذي يدور حول المَرْمَطة في الأرض، والإتيان بحركات بهلوانية كلها تكلُّفٌ وتصنُّع، ولكنها للأسف كانت تعجب اللبنانيين والسوريين أكثر من أي نوع آخر من التمثيل. ولما كنت لم أجرِّبْ بعدُ هذا النوع من «البهدلة»؛ فقد فشلت أمام أمين عطا الله.

وبناءً عليه صار أمين عطا الله هو الأصل، أما أنا فقد أصبحت كِشْكِش بك تقليد، وقد سمعت بنفسي إحدى اللبنانيات الفاضلات تحدِّث إحدى زميلاتها مشيرة إليَّ:

-هَايْدِي مَانُهْ كُشْكُشْ.. هَايْدِي تَقْلِيد..

«عودة بديعة»

كنتُ مُنهمِكًا في تمثيل دوري على المسرح عندما شاهدت سيّدة في أحد الألواج القريبة مني تصفّق لي بحرارة وحماس قلَّمَا شاهدت مثله من زميلاتها اللبنانيات.

سألتُ نفسي: ما السر في كل هذا الحماس والتصفيق؟! ولكن السؤال لم يجد جوابًا إلّا عندما أُسْدِلَ الستار عن الفصل، وجاءت إليّ السيدة لتقول:

- ألا تتذكرني..؟ أنا بديعة مصابني... التي حررت معها عقدًا للعمل معك في مصر.. ولكني اضطررت للعودة إلى لبنان لأمور مستعجلة!.

تذكّرتها، وحرّرنا عقدًا على أن تعمل معي في لبنان بمرتّب شهري قدرُه أربعون جنيهًا.

وفي لبنان علِمْتُ أن بديعة تدير صالة، وأنّها راقصة ممتازة، وأنّ لها معجبين كثيرين.

«عَوْدَة.. وقَضِيَّة»

وبعد ثلاثة أشهر قضيتها في سوريا ولبنان كان الإيراد فيها يساوي الدخل بدون مكسب أو خسارة، وعدت إلى القاهرة لكي أجد قضيَّةً تنتظرني...

قبل أن أسافر إلى لبنان كنت قد تركت لدى مسيو كونجاس ستمائة جنيه احتياطيًّا لكي يخصم منها خمسة جنيهات عن كل ليلة أقضيها خارج القطر، ولكن مسيو كونجاس نقض الاتفاق ورفع عليّ قضية يطالبني فيها بتعويض؛ لأنني تركت العمل بمصر، ولكنَّ اللهَ سلَّم؛ إذ كان حكم المحكمة في صالحي.

«كوبون سجاير»

لم أكد استقر في مصر بعض الوقت بعد عودتي من سوريا ولبنان حتى جاءني مندوب من شركة سجاير ماتوسيان ليعقد معي اتِّفاقًا أعمل بمقتضاه لحساب الشركة بالإسكندرية؛ وذلك لأن الشركة ستضع في علب سجائرها كوبونات تخوِّل لمدخِّنيها الحقَّ في مشاهدة رواياتي بتخفيض، فانتقلت إلى الإسكندرية، وعملت بتياترو كونكورديا بالمينا الشرقية لحساب شركة ماتوسيان من أول مارس سنة ١٩٢٢ حتى نهاية مايو من نفس السنة.

ثم عدت إلى القاهرة لأصطدم بعدة أحداث خطيرة أثّرت على روحي المعنوية تأثيراً كبيراً؛ فقد توفيت والدتي، واختفى أخي الصغير الذي كنت

أحبُّه حبًّا جمًّا، والذي كان عندي بمثابة الأخ والصديق والخليل، فعدت إلى خمولي، حتى جاءني أحد المتعِّهدين ليتعاقد معي على القيام برحلة أخرى إلى سوريا ولبنان.

والذي يُؤْسَفُ له أن هذه الرحلة لم تَنَلْ نجاحًا أكثر من سابقتها؛ بل بدأ ممثلو فرقتي يتزمَّتون ويتعنَّتون.

وبينما كنت أبذل ما في استطاعتي من جهد لإرضاء الممثِّلين والمتفرجين سمعت نبأ أثار حماستي، مضمونه أن يوسف وهبي وعزيز عيد قد عادا من إيطاليا، وأنهما يسعيان إلى تأليف فرقة كبيرة كما يسعيان إلى تهيئة مسرح لهذا بعماد الدين، فأسرعت إلى القاهرة لكي أستأنف العمل بما ستتطلَّبه هذه المنافسة الجديدة من جِدٍّ واجتهاد ومثابرة واستعداد!.

«أنا كسلان»

عدتُ إلى مصر ومعي السيدة بديعة مصابني بعد أن عملت معي على مسرح سوريا ولبنان نظير مرتّب شهري قدره أربعون جنيهًا. عدنا إلى استئناف الجهاد، فاشتركتُ أنا والأستاذ بديع خيري في تأليف رواية سمَّيْنَاها «الليالي المِلاح». وزّعنا أدوارها وبدأنا إجراء البروفات، فإذا بي أكتشف في بديعة ناحية عجيبة؛ وهي أنها لا تصمد في البروفات، فكثيراً ما كانت تتضايق منها، ولكنّني كنت أقابلها دائمًا بشدّة وحزم؛ وذلك لأنني كنت أعتقد في قرارة نفسي أن هذه الفتاة موهوبةٌ، وأنها ستصبح في يوم من الأيام نجمةً في عالم الفن، فكنت أؤنِّبها بشدَّة إذا تأخّرتْ في الحضور، أو تبرَّمَتْ بالبروفات، فكانت تثور وتغضب، ولكني لم أهتم لثورتها؛ بل على العكس، كلَّما تبرَّمَتْ

ازددتُ في تعنيفها، كما كنت ألمِّح لها أن هذه السياسة التي أتَّبِعُها معها إنما هي لمصلحتها. ولكنّها لم تكن تأبه بهذا التلميح، حتى إنها أوشكت ذات مرة على ترك العمل!.

قدّمنا رواية «الليالي المِلاح»، فإذا بها تنجح نجاحًا منقطع النظير، وإذا بالفنّانة بديعة ترتفع إلى الذروة مرّة واحدة، فيتحدّث عنها الناس والفنّانون في جميع الأندية والمقاهي، وهنا شعرت بديعة بلذَّة الانتصار، واقتنعت بأن الشِّدَّة التي كنت أعاملها بها كان من نتيجتها أن أدَّتْ دورها بنجاح ففازت بالإعجاب، فانقلبت رأسًا على عقب؛ انقلبت من ساخطة متبرمة إلى شعلة من النشاط والحركة، فراحت تطلب تمثيل روايات أخرى، وهي تجهل الصعوبات الكامنة في المراحل المختلفة التي تمرُّ بها الرواية حتى تُمَثَّلَ على المسرح، فكنت أطيِّب خاطرها بكلمات معسولة، وأَعِدُها بأننا سنقدِّم قريبًا رواية وروايات، ولكنها لم تقتنع بهذه الكلمات المعسولة فراحت تصرُّ على ضرورة عمل رواية أخرى، واتَّهمتْنِي بالكسل.

وهنا يجب أن نقف قليلًا لكي أقول إنّ هذه التهمة التي لاقت التأييدَ من معظم النَّاس والفنَّانين، والتي أصبحت تَقْرِنُ اسمي في كل مكان؛ إنَّما الفضل في ابتداعها يرجع إلى بديعة؛ جزاها الله خيراً...

«الشاطر حسن»

استغرق تمثيل رواية «الليالي المِلاح» شهرًا كاملًا، وكان يمكن أن تُمَثَّل شهرًا آخر لولا الكرباج الذي كانت تحمله لنا بديعة، حتى اضُّطِرِرْنا إلى تقديم رواية «الشاطر حسن» قبل أن ننتهي من إتمام بروفاتها؛ فجاء الفصل الأخير

مُفَكَّكًا، ولكننا استطعنا خلال الليالي الأولى من تمثيل الرواية أن نُصلح ما فسد، حتى استكملت الرواية، ولاقت نجاحًا كبيرًا. ثم قدّمنا رواية «أيّام العزّ».

«بديع المؤلف الناجح»

وهنا أقف مرّة أخرى لأقول إنني قد اكتشفت في بديع خيري أثناء تأليف روايات «الليالي المِلاح، الشّاطر حسن، وأيّام العز» -اكتشفت في بديع مؤلِّفًا ناجحًا، كما سبق أن اكتشفت فيه زجّالًا موفَّقًا، ولقد ندمت كثيرًا لأنني لم أكتشف هذه الموهبة من قبل عند بدء التحاق بديع بالعمل معي.

«الدراما والكوميدي»

وفي هذه الأثناء ظهرت في الإسكندرية مَوْجَةٌ من الجرائم كانت بطلتاها سيدتين، «ريَّا» و«سكينة»، ومعهما «حسب الله» زوج إحداهن. وكانت جرائمهم فظيعة جدًّا، وتدور حول «اصطياد» السيدات من الطرقات واقتيادهن إلى أماكن خفية حيث يستولي المجرمون على حُلِيِّهِنَّ وملابسهن، ثم يقتلونهنَّ ويدفنونهنَّ في الخرائب وخارج المدينة.

وهنا بدأ الشيطان يلعب في عِبِّي؛ لِمَ لا أقدِّم دراما عنيفة حول هذه المآسي والجرائم؟.

ولعل الذي قَوَّى في نفسي هذه الرغبة أنني -كما سبق أن قلت- قد نشأت نشأة درامية، فكنت أمنِّي نفسي بأنني سأصبح في يوم من الأيام ممثلَ دراما على سنّ ورُمْح؛ لأنني -والحمد لله- أجمع بين جوانبي كلَّ مؤهِّلات ممثلي البكاء والحزن والأنين.

وهنا أقف وقفة قصيرة لأقول إن تاريخ التمثيل في جميع أنحاء العالم يؤكِّد لنا أن معظم الكوميدي يتمنُّون في نفوسهم أن يصبحوا ممثِّلي دراما؛ لماذا؟!

لا أدري!.

والدليل على ذلك ماثلٌ أمامنا في «شارلي شابلن» عندما داعبته هذه الرغبة فأصرَّ على أن يقدِّمَ رواية «نابليون» و«هاملت»؛ وهما من أقوى الدرامات.

ما علينا..

أَلَّفْنَا رواية «ريا وسكينة»، وقدَّمناها على المسرح، فإذا بي أشعر بالفرح يملأ جوانحي عندما أشاهد المئات من حضرات المتفرجين الأفاضل يبكون أثناء التمثيل فيخرجون مناديلهم ليجفِّفوا دموعهم، كما راحت عبارات الألم والأسى تتجاوب بين جدران المسرح. هذا يقول: «كفاية بقى وحياتك». وتلك تصيح: «يا كبدي عليها.. راحت المسكينة»، ثم تجهش في البكاء بصوت كان يزيدني حماسةً وقوّة، فكنت أقتل وأشنق بلا أدنى شفقة أو رحمة.

«أبو الشام يثور»

وحدث ليلة أن كنتُ أؤدِّي دوري، فتقدَّمتْ منِّي بديعة على خشبة المسرح في مشيتها الأنيقة وحليِّها الفاخرة، فتقدَّمتُ منها كأي مجرم محترف، وأطبقت أصابعي حول عنقها محاولاً خنقها كما كان يفعل «حسب الله» زوج ريَّا، فأخذت بديعة تتلوَّى وتئنُّ بين أصابعي، فثارت ثائرة أحد المتفرِّجين اللبنانين، وكان يعرف بديعة، فارتفع صوته الحاد يقول:

-دَشِّرْهَا وَلَاكْ.. الْعَمَى بَعَيْنَاتَكْ.. هَلَا.. يَا أَزْعَر!.

فانقلب أبو الكشاكش الدرامي العنيف إلى أبي الكشاكش الكوميدي، مثيراً بذلك ضحك الجمهور والممثّلين....

«عَوْدَة إلى الْبُؤْس»

يذكر القراء أنني عندما كنت موظَّفًا بشركة السُّكَّر بنجع حمادي، تنبَّأَتْ لي إحدى العرَّافات بمستقبلي، فقالت إنني سأرتفع إلى القمَّة، وأثرى ثراء واسعًا، ثم أعود إلى الفَلَس والبُؤْس والشقاء مرّة أخرى...

وفعلًا حدث!.

أما كيف حدث الشقاء؟؛ فقصته طويلة، أوجزها فيما يلي:

القرَّاء يذكرون المسيو ديمو كنجس صاحب المسرح، وكيف أنه ارتفع بفضل المسرح وفضلي -مع التواضع- من أصحاب المئات إلى أصحاب الآلاف وعشرات الآلاف؛ إذ كان صافي نصيبه من المسرح لا يقلُّ عن عشرة آلاف جنيه في السنة، وبدلًا من أن يشهد لي الرجل بهذا الفضل؛ فوجئت باتفاق بينه وبين الحاج مصطفى حفني على أن يصلحا المسرح ويتمِّما بناءه، وكان حتى ذلك الوقت بلا سقف، كما اتَّفَقَا على أن يجلبا فرقًا أجنبية من الخارج لتعمل به، أمّا نجيب الرِّيحَاني فقد أصبح -في نظرهم- في خبر كان!.

ذهبت إلى المسيو ديمو كنجس لأستجلي حقيقة الأمر، فإذا بي أُفاجأ بأن كل معلوماتي صحيحة، وأنه أصبح لا مجال لي للعمل بهذا المسرح، حاولت أن أحتجَّ، ولكن الاحتجاج لم يجد أي جدوى، وبعد مناقشات ومفاوضات لا تقلّ شيئًا في خطورتها عن مفاوضات صدقي- بيفن، عرض عليَّ المسيو

ديمو كنجس أن أعمل بالمسرح في الفترات الواقعة بين سفر الفرق الأجنبية وحضور فرق أخرى، وكذلك في فصل الصيف؛ فصل الحَرِّ الذي يأبى الأجانب أن يعملوا خلاله!.

هذا أوّلًا..

أمّا ثانيًا فإنني كنت أحفظ بالبنك ثلاثة آلاف جنيه وهي كل ما كنت أملك في ذلك الوقت لكي تكون في متناول يدي، أسحب منها ما أشاء وقتما أشاء..

ذهبت ذات صباح الى البنك لكي أسحب بعض النقود فإذا بالبنك يرفض إعطائي مليِّمًا واحدًا.. لماذا..؟ إليكم السبب:

ادَّعى أحد المحتالين أنني سبق أن اقترضت منه مائة جنيه، فقدّم كمبيالة مزوّرة إلى البنك طالبًا صرف هذه المئة جنيه، ولمّا كان البنك حريصًا ودقيقًا في معاملاته فقد رفض صرف المبلغ المذكور حتى يتمَّ التحقيق وتتّخذ العدالة مجراها، وخوفًا من أن أسحب نقودي من البنك فتضيع على الدائن المحتال المئة جنيه؛ فقد رفض البنك أن يعطيني شيئًا، وأصرّ على إقفال الحساب حتى يتمّ التحقيق!.

يا عالم!.

تقولون إنني مدين بمائة جنيه.. إذن احجزوا هذه المئة جنيه حتى يتم التحقيق.. احجزوا مائتين.. احجزوا ألف جنيه، أمّا أن تحجزوا ثلاثة آلاف جنيه لضمان مائة جنيه؛ فهذا لا يُطاق!.

أما ثالثة الأثافي -وإن كان الأستاذ بديع خيري يصرّ على أنّه ليس هناك ثالثة أثافي، حتى ولا أولى أثافي- فهي قصّة مؤلمة ذهبت بصوابي فترة طويلة،

ويؤسفني أنني لا أستطيع أن أذكرها الآن؛ لأنها تتعلق بكرامة بعض الناس الذين يعيشون بيننا الآن!.

قلتُ إنني اتَّفقت مع المسيو ديمو كنجس والحاج مصطفى حنفي على أن تعمل فرقتي على مسرح برنتانيا خلال فصل الصيف، والفترات التي بين سفر الفرق الأجنبية وحضور فرق أخرى جديدة، وقد عُدْنَا لاستئناف الجهاد، فاشتركت مع صديقي بديع خيري في وضع رواية «البرنسيس»، ولا أكون مغاليًا إذا قلتُ إن البرنسيس كانت أول محاولة حقيقية للكوميدي الراقي؛ ففيها خرجت لأول مرة من شخصية كِشْكِش بك لأقوم بدور موسيقيٍّ متجوِّل، وطعَّمتُ الرواية -لأوّل مرة كذلك- بما يشبه الأوبريت.

ولقد لاقت «البرنسيس» نجاحًا كبيرًا وساعدت على رفع نجم بديعة مصابني، إلّا أن هذه الرواية لم تدم طويلًا، فقدمنا رواية «الفلوس»، ثم «لو كُنْت مَلِك»، ثم «مَجْلس الأُنْس».

«يوسف وهبي ينتصر»

وفي هذه الأثناء كان صديقي يوسف بك وهبي يعمل على مسرح رمسيس، فكان ينقل إلى العربية أجودَ الإنتاج الأدبي الغربي ليسلمه لعزيز عيد الذي يتولّى إخراجه. وكان اتجاه يوسف بك وهبي في رواياته اتِّجاهًا تراجيديًّا؛ إذ بدأ حملات القتال والشنق والتعذيب.

ويبدو أن الجمهور كان يستسيغ هذا النوع من التمثيل التراجيدي أكثر من الكوميدي؛ فراح يتهافت على مسرح رمسيس؛ فنجح نجاحًا كبيرًا، في حين أن نجاحنا كان محصورًا داخل الدائرة الضيّقة التي كنّا نعمل فيها!.

«إلى الأَبَدِ يَا بِرِنْتَانْيَا»

كان العَقْد المُحرّر بيني وبين المسيو ديمو كنجس والحاج مصطفى حفني يلزمني بأن أقدّم أربع حفلات نهارية «ماتينيه» خلال الأسبوع.

لمّا كان الجوّ حارًّا؛ فإن حضرات المتفرّجين الأفاضل كانوا يفضّلون النّوم نهارًا لتمضية سهرات طويلة!. ولعلّ هذا هو السبب في أنّ معظم حفلاتنا النهارية كانت فاشلة جدًّا من حيث إيراد الشباك، فكانت الصالة أقرب بالقاع الصَفْصَفِ منها إلى صالة تمثيل. وحينئذٍ اقترحت على الحاج مصطفى حفني أن نُوقِفَ العمل حقْنًا للنفقات الباهظة التي كانت تُنْفَق على الكهرباء والموظّفين والعُمَّال؛ فاقتنع الحاج بوجاهة اقتراحي.

وبعد أشهر قلائل ذهبت إلى المسرح لأحمل حقائبي وملابسي والستائر الحريرية التي كنتُ قد اشتريتها من مالي الخاص، وفوجئت بالحاج مصطفى يأمر بألّا آخذ «قشّاية» واحدة من المسرح. سألت عن السبب؛ فقال إنّ العقد المحرر بيننا ينص على أن أدفع غرامة قدرها ثمانون جنيهًا عن كل حفلة لا نمثلها، وبذلك يصبح المتجمِّد عليّ حوالي ٧٢٠ جنيهًا!.

وحاولت أن أقنعه بأن عدم تقديم الروايات كان بناءً على اتِّفاق بيني وبينه، ولكنه لم يقتنع؛ فاضُّطررت إلى الخروج من المسرح خاوي الوفاض. ليس هذا فقط؛ بل التمست لدى أصدقاء الحاج مصطفى حتى أقنعوه بأن يكتفي بأخذ ممتلكاتي داخل المسرح، فلا يُطالب بالباقي!.

وكانت هذه مأساة من المآسي التي كثيرًا ما صدمتني في حياتي الفنِّيَّة. شخص كالحاج مصطفى- رحمه الله- أرفعه من الأرض إلى السماء فأقدِّم له إيرادًا شهريًّا لا يقلُّ عن الألف جنيه، حتى يصبح من أصحاب الآلاف بعد

أن كان أفقر من كده ما فيش!.

فماذا كان جزائي؟!.

كان جزائي أن يخفضني هو من السماء للأرض، وأن يجعلني أشتهي الملاليم، بعد أن كنت ألعب بالآلاف.

«تَزَوَّجْتُ بَدِيعَة»

تركت التَّمثيل، وركنتُ إلى الراحة، بعد أن تزوَّجت بريمادونَّة الفرقة «بديعة مصابني»، ولكن بعد فترة من الوقت ضاق بي الحال، وتضايقتُ من الرّاحة، فداعبت خيالي فكرة طارئة:

لِمَ لا أسافر إلى الخارج؟.

تردَّدْتُ كثيراً.. وتردَّدَتْ بديعة معي!.

«كِشْكِشْ التَّقْلِيد»

وذات مساء طلبت إلى بديعة أن نذهب إلى روض الفرج لنشمّ الهواء هناك، فذهبنا. وكنّا نجلس في أحد المقاهي عندما سمعت أحد الأطفال الذين يوزّعون الإعلانات وهم ينادون بصوت مزعج كأي بائع متجول:

«الحق ياجدع.. تعال شوف كشكش الأصلي ياجدع.. هنا ملك الكوموكودو.. الحق قبل ما يلعب..».

نادت عليه بديعة، فدار بينهما الحديث التالي:

- كشكش إيه اللّي جابُه هنا ياشاطر؟.

- كشكش هنا من زمان يا ست..

- أمّال كشكش بتاع عماد الدين ده يبقى إيه؟.

- ده تقليد يا ست.. كشكش الحقيقي هنا في روض الفرج..

فأصرَّت بديعة على أن تصحبني لنرى كشكش الحقيقي!.

وذهبنا لنرى مُهَرِّجًا يقوم بحركات بهلوانية لا تناسب مطلقًا مع وقار الذقن الذي يحمله، والجبَّة والقفطان اللذين يرتديهما.

لم تحتمل أعصابي البقاءَ أكثر من خمس دقائق فانسحبت من المكان فورًا.

وأشهد هنا أن الدماء قد اندفعت في شراييني، ولولا بديعة كانت تلازمني وتهدِّئ من اندفاعي؛ لأتيت بما لا تحمد عقباه.

الفصل الثالث

«إلى أمريكا»

وكانت هذه الحادثة بمثابة قنبلة قضت على كل ما يعتريني من تردُّد في سبيل السفر إلى الخارج، فعدت إلى القاهرة لكي أحجز محلّين على الباخرة «غريبالدي» المسافرة إلى أمريكا الجنوبية.

وفي اليوم التالي قابلني صديقي الأستاذ محمود التوني، ولمَّا أخبرته عن سفري إلى أمريكا أصر على الحضور معي، فَقَبِلْتُ، وكذلك أراد الأستاذ فريد صبري الحضور معنا!.

وبناء عليه انتقلنا إلى الإسكندرية لنستقلّ الباخرة «غريبالدي» وكنا خمسة؛ أنا والسيدة بديعة والأستاذ فريد صبري والأستاذ محمود التوني والآنسة جولييت كريمة السيدة بديعة.

«خيبة أمل!!»

كنت أظنّ أن الباخرة «غريبالدي» الإيطالية التي تحمل اسم هذا القائد الإيطالي العظيم ستكون عظيمة بدورها، فخُيِّلَ إليَّ أنها ستكون ضخمة تثير الرعب في النفوس، ولكن هذه الأحلام سرعان ما انهارت عندما رأيت

الباخرة، فإذا بها ضئيلة الحجم، لا تزيد شيئًا عن المراكب الشراعية التي «تَتَمَشْكَحُ» على النيل، وأخذت أفكّر: كيف تستطيع هذه الباخرة أن تنقلنا إلى أمريكا؟. تردَّدتُ كثيرًا، ولكنني لم أجد مفرًّا من الركوب في نهاية الأمر.

صعدنا إلى سطح الباخرة، وبعد ساعات من تحرُّكها بدأ دُوار البحر يداعب المسافرين، فخَرُّوا جميعًا يعانون من آلامه، وبقي شخص واحد هو الذي لم يُصَبْ بدُوار البحر، لا أدري لماذا!. أمّا هذا الشخص؛ فهو شخصي الضعيف.

وبعد ٢٥ يومًا -خُيِّلَ إلينا أنها ٢٥ عامًا- وصلت الباخرة إلى ميناء سنتوس بالبرازيل، ولستُ في حاجة إلى أن أقول إن الباخرة العادية تقطع هذه المسافة في سبعة أيام فقط!. وهذا دليل قاطع على أن باخرتنا العزيزة (غريبالدي) تختلف عن البواخر العادية بمراحل.

«فرقة غنائية»

وفي سانتوس، قابلنا أحد السوريين، وهو يدير فندقًا هناك، سألني عن اسمي، فأسرع الأستاذ محمود التوني يخبره أنني كشكش بك المعروف في الشرق، فقال السوري:

- وإيشْ بِيعْمِل هايْدِي كشكش.. بيغنِّي؟!.

فأمّن محمود التوني على قوله أنني مُغَنٍّ على سنّ ورُمح، فدعانا إلى فندقه، وفي المساء طلب إلينا أن نحيي حفلة غنائية بالفندق، فكانت مشكلة!.

إن صوتي والحمد لله لا يصلح للغناء بأي حال من الأحوال؛ فما العمل؟.

وبعد تفكير طويل قرّرنا أن تقوم السيدة بديعة بالغناء، وأقوم أنا ومحمود التوني وفريد صبري بدور «المذهبجية»!.

حضر الحفلةَ عددٌ كبير من وُجَهاء البلدة، وكم كانت دهشتنا عندما نجحت الحفلة، فغنَّتْ بديعة بعض الأدوار التي كانت تقدّمها خلال رواياتي، ونجحت أنا كمذهبجي نجاحًا أدهشني شخصيًّا!.

«فرقة من الهواة»

وبعد أيام انتقلنا إلى سان باولو، حيث قابلنا سوريًّا آخر من المهاجرين، لكنه يختلف عن الأول؛ إذْ ما كاد يسمع «كشكش» حتى قال:

- هايْدِي كلام فارِغ.. فين دَقْن كِشْكِشْ؟.

فأقنعته أن الذَّقْنَ موجود في الحقائب، ولكنه راح يؤكد أن كشكش موجود في البرازيل الآن، ومنذ وقت طويل، وكانت مأساة أخرى أنه يتّهمني بأنني كشكش تقليد؛ لأن كشكش الحقيقي موجود في البرازيل منذ أشهر طويلة!.

فمن يا تُرى يكون هذا الكشكش الحقيقي؟.

عرفت أنه جورج استاتي، نجل المرحومة ألمظ استاتي أخت زوجة الأستاذ أمين عطا الله.

وهكذا تأبى الأقدار إلّا أن يقوم أمين عطا الله بدور كشكش الحقيقي في سوريا ولبنان، كما يقوم قريبه جورج استاتي بدور كشكش في البرازيل!.

هذا بينما يَلُوص كشكش الحقيقي بين الشرق والغرب!.

ما علينا..

تعاقدتُ مع السوري المذكور على أن نقدّم بعض رواياتنا، فسعيت إلى جورج استاتي، وكان يرأس فرقة من الهواة، واتّفقنا على أن يعمل معي هو وفرقته، فأخذنا ندرِّبهم على القيام بأدوارهم، وتعاقدنا مع أحد المسارح

على أن نؤجِّرَ المسرح أربع ليال..

«سوريا في البرازيل»

وهنا أقف قليلًا لأتحدّث عن الصحافة البرازيلية والصحافة السورية في البرازيل، وقبل أن أتحدّث عنهما أقول إن السوريين في البرازيل يقومون بنفس الدور الذي يقوم به اليونانيون في مصر، وإنني أذكر قول اللورد كرومر:

-«إذا حفرت في الأراضي المصرية وجدت إلى جوار كل جثة مصرية جثة أخرى يونانية»!.

هذا القول ينطبق تمامًا على السوريين في البرازيل؛ فعددهم كبير، ولهم جالية محترمة، ولهم عدّة جرائد ومجلّات.

تحدّثتْ الصُّحف السورية عنّا، فرّحبت بنا ورفعتنا إلى القمّة، أمّا الصحف البرازيلية فوقفت موقف الحياد؛ لا هي رحّبت بنا ولا أساءت إلينا، وكلّ ما قالته إنها تساءلت:

- ماذا يستطيع أولئك الناس أن يفعلوا؟.

اقترب موعد حفلتنا الأولى فسألت عن إيراد شبّاك التذاكر حتى الآن، فإذا بي أذهل عندما علمت أنه قد أربى على الألفَيْ جنيه!.

إذن فالشعب البرازيلي ينظر إلينا نظرة أخرى غير نظرة الجرائد البرازيلية، ورأينا أنه يجب علينا أن نكون محلًّا لهذا العطف والتقدير.

«الحفْلة الأولى»

رُفع الستار عن الفصل الأول من مسرحية «ريّا وسكينة»، فإذا بي أشعر

بشيء من الرَّهْبة عندما رأيت سادة الشعب البرازيلي وعظماءه يملأون الصَّالة فلا تستطيع عيناك إلا أن تقع على عظماء في كل مكان.

أدَّيْنَا رواية «ريا وسكينة»، وهي فصل واحد، فشعرنا بخيبة أمل عندما وقف المتفرّجون منّا موقفًا كله صمت ووجوم؛ لا تصفيق ولا هتاف.

فأيقنت أن البرازيليين لا يفضِّلون هذا النوع من التمثيل التراجيدي.

«مسيو ريحاني»

وما كاد السِّتَار يُسْدل على الفصل الأخير من رواية «البرنسيس» حتى هبَّ جميع المتفرِّجين يصفِّقون بحماس، ويهتفون بأعلى أصواتهم:

- برافو مسيو ريحاني.. برافو!.

فكانت أوَّل مرة أسمع فيها هتافًا بالإفرنجية!.

وفي خلال الليالي الأربع التي مثّلنا فيها يشرِّفني أن أقول إن إيراد الحفلة الواحد لم يقل عن خمسمائة جنيه!.

وبعد هذه الحفلات خرجت الجرائد البرازيلية عن حيادها، فراحت تُثني عليَّ ثناء حارًّا، وراح الشعب البرازيلي يقابلنا في الحفلات والطرقات والنوادي بالتصفيق والهتاف والتحيات الحارة.

«مباراة.. ومعركة»

دُعيتُ لمشاهدة مباراة في كرة القدم في سبورتنج كلوب، بين الفريق البرازيلي وفريق الجالية السورية، ويبدو أن العلاقات بين السوريين والبرازيليين لم تكن على ما يرام؛ إذ راعني أن أجد فرقة كاملة من رجال

البوليس البرازيلي يحاصرون اللاعبين حرصًا على سلامتهم.

وكان عدد المتفرجين يربو على المئة ألف متفرج.

وقد أوحى إليَّ الموقف أن المباراة لن تنتهي على خير، وربّما نالني بعض الأذى، فانزويت في جانب ناءٍ، وكم كانت دهشتي بالغة عندما شاهدت البرازيليين قد ارتفعت أصواتهم بالتحيّة والهتاف لمسيو ريحاني، حتى كاد ضجيجهم يغطّي ضجيج الهتاف للمباراة نفسها، وفاز السوريون على البرازيليين فوقعت المأساة، ودارت المعركة، أما أبو الكشاكش وأعوانه.. ففصّ ملح وداب.

«إلى ريو دي جانيرو»

ألحَّ علينا الجمهور في سان باولو أن نُحْيي أربع حفلات أخرى، ولكنَّنا لم نجد مسرحًا خاليًا؛ فاضُّطرِرْنا للذهاب إلى ريو دي جانيرو، حيث أحيينا ثماني حفلات نجحت نجاحًا منقطع النظير.

وهنا أقبل عليّ الأستاذ فريد صبري ليرفع راية العصيان قائلًا إنه يريد رفع مرتبه من ٣٠ جنيهًا إلى ٩٠، كما أكَّد لي أنه يتكلم بلسان محمود التُّوني أيضًا، وهو كذلك يطلب رفع مرتَّبه إلى سبعين جنيهًا، وقبل أن يستفحل الخطر وتزداد الراية ارتفاعًا أقنعت فريد صبري بالعودة إلى مصر، فاشتريتُ له تذكرة وودَّعته إلى الباخرة بعد أن نفحته بقشيشًا كبيرًا.

ثم رجعنا إلى سان باولو، حيث أقمنا حفلتين أخريين.

«إلى الأَرْجَنْتِين»

وبعد ذلك قرَّرنا السَّفر إلى الأرجنتين، فجهَّزنا جوازات المرور، وتقدّمنا

للكشف الطبي في مونتفيديو، وإذا بي أُفاجَأ بنبأ مؤلم؛ وهو أن الأطباء في مونتفيديو يبذلون عناية ضخمة في الكشف الطبِّيِّ على النَّظر لاكتشاف حبوب التراكوما، وكل مسافر مصاب بهذا المرض لا يُسْمَح له بدخول البلاد بأي حال من الأحوال، توكَّلنا على الله وتقدّمنا، فإذا بأعين الزميل محمود التُّوني مملوءة بحبوب التراكوما، وبناء عليه تقرَّر عدم السماح له بدخول البلاد!.

وبعد التفكير الطويل توصَّلنا إلى حلٍّ المشكلة؛ وذلك بأن تسافر بديعة مع ابنتها عن طريق البحر إلى بوينس أيرس لتنتظر هناك، ونسافر أنا والتُّوني عن طريق الصحراء والأدغال والسكّة الحديد بمعاونة تاجر سوري كبير.

وبعد مجهود كبير استطعنا أن نصل إلى بلدة سان جوزيه، وتقع في منتصف الطريق إلى بوينس أيرس.

ذهبنا إلى محطة البلدة ليفاجئنا ناظر المحطة بقوله:

- لقد تأخرتم قليلًا.. فقد سافر القطار صباح أمس..

- ومتى يقوم القطار التالي؟.

- بعد أسبوع!.

- يانهار زي بعضه!. أسبوع!.

وقعنا في مشكلة أخرى؛ فالقرية صغيرة، لا تضمّ سوى مائة بيت، وبعد البحث والتَّنقيب بمعاونة أحد السوريّين وصلنا إلى فندق القرية؛ وهو عبارة عن غرفة واحدة قذرة ليس بها سوى سرير صغير، كلُّه أتربة، وكنبة صغيرة. وكان معنا في ذلك الوقت ما يقرب من ألف جنيه.

وكان السؤال الذي يحيِّرنا هو: كيف نحافظ على هذا المبلغ الجسيم؟.

اتفقنا على أن يسهر كلٌّ منَّا ليلةً لحراسة المبلغ، بينما ينام الآخر.. وهكذا.

وبعد أسبوع خُيِّلَ إلينا أنه دهر، جاء القطار...

«حادثٌ كَادَ يتطوَّر»

محمود التوني «قَنْزُوح»، ومسحوب من لسانه. خرج من الديوان الذي نجلس فيه إلى الطُّرْقة ليسأل أحد جنود القطار عن أصله وفصله. وقد أجابه التُّوني بأنه من سكان الشمال؛ أي من سكّان الولايات المتحدة، ثم أسرع ليخبرني بهذا النبأ السيء، ولم يكد ينتهي من سرد قصّته حتى طرق الباب ودخل الجندي ليسألنا عن جوازات السفر، و«يِتْقَنْعَر» التُّوني مرَّة أخرى، ويضع يده في جيبه الداخلي محاولًا إخراج «الباسبورت» ليوقعنا في مصيبة، ولكنني أسرع إليه فأذكِّره بأنه خالٍ من الإمضاء والتصريح بالمرور، فيُخْرج التوني يده بيضاء من غير سوء!.

وبعد محاولات عديدة أقنعت الجندي بأنّنا لسنا غرباء، وأننا مسافرون إلى بوينس أيرس، حيث تقابلنا زوجتي وابنتي.

وفي محطة بوينس أيرس نزلت من القطار لأعانق زوجتي عناقًا حارًّا قضى على كل شكٍّ في ذهن جندي القطار، وإنْ كان قد خلق شكًّ بديعة في عقلي!.

«وداعًا.. يا أمريكا»

وبعد جولة طويلة بين مدن الأرجنتين أقمنا خلالها عدة حفلات، اتّخذنا طريق العودة إلى البرازيل، وهو نفس الطريق الذي سلكناه في ذهابنا، فعرجنا على أرجواي، ثم مونت فيديو، وقد أقمنا في كل من المدينتين حفلتين، وبعد

ذلك استقرّ بنا المقام قليلًا في ريو دي جانيرو عاصمة البرازيل بناءً على طلب كثير من الناس، حيث أقمنا عدة حفلات أخرى، ومن ريو دي جانيرو ركبنا الباخرة إلى مرسيليا.

وقبل أن أختتم هذه الذِّكْريات عن أمريكا لا يسعني إلّا أن أقف قليلًا لكي أؤكّد أن إخواننا الأمريكيين قد أثبتوا أنهم قومٌ كُرماء لا يبخلون على المكافح بما يستحقه من عطف وتقدير واحترام، نعم.. لقد قابلونا في أوّل الأمر بشيء من التحفّظ والجمود؛ ولكنهم سرعان ما خرجوا عن جمودهم ليصفّقوا ويهلّلوا ويهتفوا لنا ما داموا قد اقتنعوا بأنّنا نستحقّ كل هذا، ويكفي أن أذكر أنهم في آخر أيامي بأمريكا كانوا يقابلون صوتي بحملة قوية من التصفيق بمجرد سماعه من خلف الكواليس قبل ظهوري على المسرح؛ تمامًا كما يفعل جمهورنا المصري الكريم.

وبعد عام كامل قضيناه بين البرازيل والأرجنتين، أقمنا خلاله ثلاثين حفلة، ألقينا التحية للأرض الجديدة ونحن نكنُّ لها عظيم الشكر والتقدير.

قد تسأل: ولكن لماذا أقمتم ثلاثين حفلة فقط خلال عام طويل عريض؟ ثم تختتم سؤالك باتهامنا بالكسل.. فأدافع عن نفسي قائلًا: إن المجال لم يتَّسِعْ لأكثر من ذلك لأسباب كثيرة؛ أهمها وأقواها أن المسارح هناك محدودة ومشغولة باستمرار. وكان من الصعب علينا أن نؤجِّر أحدها. وإذا حدث وتمّت المعجزة بأن أجَّرْنا مسرحًا؛ فإنه لا يُسمح لنا باستئجاره أكثر من أربع ليال متتالية!

«بَاريس.. لم تضْحَكْ لنا»

غادرنا الباخرة في مرسيليا، ثم أخذنا طريقنا إلى باريس، وهناك أمضينا

ما يقرب من خمسة عشر يومًا، قضيناها في هدوء تام، وكسل منقطع النظير. فقد كان كلّ عملنا في باريس ينحصر في مغادرة الفندق صباحًا للذهاب إلى محلّات جلاري لافاييت لقضاء النهار بأكمله هناك، ثم العودة إلى الفندق كأيّ رجل أرستقراطي خالي شغل.. أمّا ماذا كنّا نفعل في محلات جالاري؟. فهو شراء ما تقع عليه العين من أدوات زينة وحقائب وملابس وأقمشة وقطع أثاث، حتى نفد المبلغ المتواضع الذي كنّا نحمله، والذي لم يكن يزيد على الألف جنيه، وكان كلُّ من يرانا أنا ومحمود التوني على هذه الصورة يخيّل إليه أننا سُيَّاح هنود لم نر هذه الأشياء قبل الآن.

وبعد الـ ١٥ يومًا التي قضيناها في باريس وجدنا أنفسنا أمام مشكلة صعبة؛ فنحن نريد العودة إلى مصر، وليس لدينا حتى مصاريف الرجوع، وبعد تفكير مُضْنٍ اكتشفنا الحلّ، تمامًا كما اكتشف أرشميدس الصابونة!.

أرسلت تلّغرافًا إلى مصر أطلب فيه مائة جنيه؛ لأن الحالة أصبحت طين والعياذ بالله.. وبعد أيام وصلت المائة جنيه؛ فركبنا الباخرة التي ستنقلنا بعون الله إلى مصر الحبيبة.

«خِلافَاتٌ في الانْتِظار»

أنا لست شاعرًا ولا أديبًا حتى أستطيع أن أصوّر لحضرات القرّاء شتّى الإحساسات التي كانت تجيش بصدري عندما طلّت علينا الإسكندرية وكاد قلبي يتحطّم لشدّتها، وإن كان يحس في قرارة نفسه أنه قد ارتاح كثيرًا إلى هذه الطرقات وأشعر بلذّة عجيبة كلما زادت عنفًا وقوة؛ لذلك لن أضيع وقت القرّاء للتحدّث عن هذه الإحساسات وتلك المشاعر؛ لأنني واثق من أنني لن أخرجها

إليهم في الصورة التي يرتاحون إليها، أو على الأقل التي أرتاح إليها.

نزلت إلى ميناء الإسكندرية ليقابلني الأستاذ أمين صدقي بالحضن، ثم راح يسرد لي قصة طويلة مضمونها أنه قد وقع خلاف بينه وبين الأستاذ علي الكسّار انتهى بانشقاقهم عن بعض.

وبعد مباحثات ومفاوضات كوَّنَّا فرقةً، وبدأنا عملنا على مسرح دار التمثيل العربي، وكانت السيدة بديعة مصابني وفتحية أحمد تتنازعان بطولة الفرقة النسائية. فقدّمنا تمثيليات «قُنْصُل الوِزّ» و«مرَاتِي فِي الجِهَادِيَّة». وبعد ذلك بدأت الحالة تسوء، فحدث خلاف شديد بيني وبين كثيرين من أعضاء الفرقة، فتركت الفرقة تعمل لحسابها وانسحبت من الميدان بعد شهرين.

«قصّة الخِلافِ بَيْنِي وبيْنَ بدِيعة»

وقبل أن أطوي هذه الصفحة من مذكّراتي يجب أن أقف قليلًا لأسجّل قصَّةً من أعنف القصص التي صادفتني في حياتي، فقبل أن أترك الفرقة تعمل على مسرح دار التمثيل العربي حدث بيني وبين بديعة مصابني خلافٌ تطوّر بسرعة إلى انشقاق، ثم إلى افتراق، وافتراق إلى الأبد!.

لا شكّ أنّك يا عزيزي القارئ ستسألني بدافع من الفضول عن سبب هذا الخلاف. وعهدي بالقرّاء والمتفرّجين أنّهم شديدو الفضول، ولكن لا يسعني إلا أن أذكر هذه الأسباب، وإن كنت أسلّم مع القراء مبدئيًّا بأنها أسباب تافهة، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تؤدّي إلى هذا الفراق الأُبديّ، ولكننا شرقيّون، والأعصاب الشرقية متوتّرة دائمًا، ولا تتحمّل التافه من الاتهامات.

كانت السيدة بديعة «قَنْزُوحَة» إلى أقصى حدٍّ ممكن، فهي دائمًا تحاول

أن تفرض علينا سلطتها، ولا تكتفي بأن تفرض هذه السلطة على صغار الممثِّلين والعمَّال، بل تعدَّتها إلى كبار الممثلين، ثم حاولت فرضها عليَّ أنا. كانت تتّهمني دائمًا بأنني كسول وأنني خمول وأنني لا أصلح لأي عمل لأن قلبي ميت.. هل تدرون لماذا؟؛ لأنّ حضرتها كانت تريد منّي أن أقدّم كل أسبوع رواية جديدة، ولمّا كانت حضرتها لا تعرف أي مجهود يبذل في تأليف الرواية، وأي أعصاب تُحطّم في إخراجها، وعمل بروفاتها؛ فإنها بدافع هذا الجهل المطْبِق بشؤون التأليف والإخراج والتمثيل كانت تتّهمني بأنني كسول وأنني لا أصلح لشيء. ولو كانت السيدة بديعة توجّه إلي هذه الاتهامات سرًّا بيني وبينها لفكّرت في قبول الاتهام أو عدم قبوله، أمّا أن توجّهه علنًا وأمام جميع ممثّلي وممثّلات الفرقة؛ فهذه مسألة لا تُحتمل مجرد مناقشة، وخاصّة إذا علمنا أن هذه الاتهامات كثرت في الأيام الأخيرة لدرجة لفتت الأنظار، وكانت سببًا في أنّ كثيرين من الممثلين الذين يعملون معي كانوا يرفعون راية العصيان شيئًا فشيئًا.

وفي إحدى المرات، بعد أن امتلأ الوعاء وفَاضَ، حاولت أن أوقفها عند حدِّها، فأعلنتُ لها رأيي فيها بصراحة، وأنها لا تخرج عن كونها راقصة.. وراقصة فقط. ويبدو أن هذه الحقيقة المُرَّة قد صدمت بديعة؛ فراحت تكيل إليّ الاتهام، ومن هذه الاتهامات ما أثار غيظي؛ لأنه يتعلق بحياتي الشخصية، فحضرتها جازاها الله خيرًا تعتقد أن «البلياردو» رجس من عمل الشيطان، وأنه مُنْكَر يجب مكافحته، فكانت تتّهمني بأنني ألعب البلياردو. تصوّروا يا حضرات القرّاء، سيّدة (وقور) مثقفة تتهمني بأني ألعب البلياردو؟!

وفي آخر جلسة لنا هاجت أعصابنا فأفلت زمام ألسنتنا فتبادلنا كثيرًا من

الكلمات النابية التي يخجل لساني من ذكرها الآن، وكان من الطبيعي أن تنتهي هذه المشادّة باتفاق على الافتراق، ثم على الطلاق.

«رُكُودٌ.. ثمَّ نَشَاط»

انسحبت بانتظام إلى المقهى كأي رجل (خالي شغل)، وفجأة «طَبْ» عليّ الحاج مصطفى حنفي، وبعد محاضرة طويلة عن ضرورة الكفاح واستئناف التمثيل، رجاني الحاج مصطفى أن أؤجِّر مسرحه برنتانيا لأنه خالٍ، وهو في حاجة إلى بعض المال، ولست في حاجة لأن أذكّر حضرات القراء بالفصل البايخ الذي سبق أن عمله معي الحاج مصطفى.

ومع هذا دفعتني الثّقة بالرجل إلى استئناف العمل بمسرحه، فحرّرت معه عقدًا فيه بَنْدٌ يُلْزِمه بدفع غرامة مائتين من الجنيهات إذا حاول فسخه. وفي هذا الوقت كان الأستاذ بديع خيري يعمل مع علي الكسّار، فطلبت إليه أن يعود للعمل معي، فوافق، على أن يستمر في عمله مع الكسّار. وقد يتساءل القرّاء لماذا عمل الأستاذ بديع مع الكسّار، ولماذا لم يرافقني في رحلتي إلى أمريكا؟ فأقول إنّ ظروفه العائلية لم تكن تسمح له بهذه الرحلة؛ لأن والدته كانت مريضة وفي حالة خطرة، وفي خلال العام الذي مكثناه في أمريكا ظلّ بديع يؤلف للكسّار رواياته، وحتى بعد عودتي، طلب مني بديع أن لا ينشقَّ عن علي الكسّار، فوافقت، على أن يجمع بين العملين عندي وعند الكسَّار ما دام هذا الجمع لن يضرَّنا، وفعلًا، ظلَّ الأستاذ بديع يؤلِّف للكسَّار بعد ذلك لمدة أربع سنوات.

«عَوْدٌ على بَدْء»

وبعد أسابيع قليلة كنَّا نعمل خلالها على مسرح برنتانيا، جاءني الحاج مصطفى حفني يلهث، ولم يكد يلم أنفاسه حتى نظر إليَّ بمَسْكَنة وألقى إليّ بالحجر التالي؛ وهو أنّه يؤسفه جدًّا أن يفسخ العقد؛ لأن السيدة منيرة المهدية ألحّت عليه في تأجير المسرح، وستدفع له أجرًا أعلى من أجري، وطبعًا لم يكن باليد حيلة، فأخذت منه المائتي جنيه التعويض لكي أعطيه درسًا في الأخلاق، ثم توكّلت على الله، وعُدْتُ إلى المقهى.

وهكذا يقولون: إن المؤمن لا يُلْدَغ من جحر مرتين، أمّا أنا فكنتُ أُلْدَغُ من الجحر الواحد عشرات ومئات المرات. قد يرجع هذا إلى أنني طيب القلب، أو بمعنى أصح «عبيط» على حدّ قول الكثيرين!!

«مسرح الرِّيحَاني»

وفي أحد الأيام جاءني الأستاذ علي يوسف وأخبرني أن هناك شجارًا كبيرًا وقع بين الأستاذ يوسف وهبي وفرقته أدّى إلى تعطّل الفرقة، ثم أقنعني بضرورة العودة إلى التمثيل التراجيدي والاستعانة ببعض أعضاء فرقة الأستاذ يوسف وهبي، ولمّا كنت دائمًا أحنُّ إلى التراجيدي - ولا أدري لماذا؟- اقتنعتُ بوجاهة الفكرة، وفعلًا تعاقدت مع كثير من الفنّانين والفنّانات. أذكر منهم السيدات: روز اليوسف وعزيزة أمير وزينب صدقي وسرينا إبرهيم وماري منصور، والأساتذة حسين رياض ومنسي فهمي وحسن فايق وأحمد علّام ومصطفى سامي وجبران نعّوم ومحمود التوني، وآخرين.

وفجأة وجدنا أنفسنا أمام مشكلة مؤلمة، وهي: أين تعمل الفرقة؟. ولمّا

كنت قد لاقيت الأمرَّيْن وغير الأمرَّيْن من أصحاب المسارح؛ فقد رأيت ضرورة إنشاء مسرح، وبعد البحث والتنقيب وجدت مقهى بجوار سينما الكوزمو الآن، وهدمته، وشرعت في بناء مسرح مكانه، وقد استغرق بناء المسرح ثلاثة شهور كاملة، تحمّلت خلالها كثيراً من الأعباء؛ فكنت أدفع أجور الممثّلين وتكاليفَ البناء، حتى أصبحت على الحديدة.. كالعادة دائمًا؛ فقد عوَّدتني هذه الحديدة - لعنها الله- أن تلوِّح لي بشبحها المخيف من وقت لآخر.

وهنا أقف مرّة أخرى لأزيح عن صدري عبئًا ثقيلًا أقْلَقَ راحتي فترةً ليست بالقصيرة، كان حضرات الممثّلين الأفاضل الذين تحدّثت عنهم يُكثرون عليّ في الطلبات، فكانوا لا يرونني إلا ويطلبون أشياء خيالية. ولم يكتفوا بهذه الطلبات التي كنت أحقّقها مُرغمًا حتى لا أفسد كل المجهود الذي بذلته، بل أعطوني مقلبًا لن أنساه ما حييت. فبعد انتهاء الثلاثة الأشهر، وعمل البروفات اللازمة، وقبل العمل على المسرح بأيام قلائل، فوجئت بحضرات الممثلين الأفاضل يختفون واحدًا بعد الآخر عائدين إلى مسرح رمسيس. حدث كل هذا بعد أن أعددنا المسرح، وأعددنا له ست رويات أجنبية معرَّبة، أذكر منها «المتمرّدة»، و«مونا فانا»، و«اللّصوص»، و«الجنّة». وبعد أن تورّطنا ورطةً دفعتني إلى استدانة ما يقرب من ٤٢٠٠ جنيه بفوائد باهظة جدًّا!.

ومع هذا؛ ارتفع الستار بالمسرح الجديد، لتقدم لحضرات المتفرجين الأفاضل تمثيليات تراجيدية.

كان ذلك في أكتوبر عام ١٩٢٧.

«آمَالٌ.. تَنْهَار»

وكان يُراودني الأمل في أن يلازمني النجاح في هذه المرّة كممثّل تراجيدي، فأحقق حلمًا جميلًا طالما داعب خيالي الخصيب فترات طويلة، وهو أن أستطيع دفع ديوني المتراكمة، والتي كان أصحابها قد بدأوا يُظهرون لي العين الحمراء، ويلوِّحون في وجهي بشبح المحاكم، والمُحْضَرين، والحجز.

ولكن هذه الآمال سرعان ما انهارت، وكان الفضل في ذلك - وأقولها بكل حزن وأسى- يرجع إلى صاحبة الجلالة الصحافة؛ فقد قابلتني جلالتها بحملة شعواء لا أدري ما كُنْهُها، فانطلق رعاياها -حفظهم الله- يتّهمونني بأنني دخيل على التراجيدي لأنه أرفع من مستواي المنخفض، وأنّني أحاول محاولةً سخيفة الدخولَ عليه بلا إحم ولا دستور، وألسنة رعايا صاحبة الجلالة ليست في حاجة إلى تعريف أو تقديم؛ فهي أطول - والحمد لله- من أن يقدّمها شخص ضعيف مثلي، وإن كنت أصرُّ على أنني من ضحاياها المقرّبين، فلا أذكر أنها تخلَّت عن لعن «سنسفيل جدودي» كلَّما وجدت الفرصةَ سانحةً لذلك. لا أدري لماذا؟!.

فهل تسمح لي جلالة الصحافة بأن أنتهز هذه الفرصة لكي أصفّي شيئًا من حسابي القديم، وثأري، الذي يبحث عمّن يأخذ به!.

ما الذي كان يضيرها لو انتظرت حتى ترى بعض رواياتي؟ وتستطيع الحكم لها أو عليها؟.

على كلّ حال فقد عادت صاحبة الجلالة فأنصفتني بعد ظلم، وأعزّتني بعد ذُلٍّ في أواخر أيامي، والفضل في هذا الصبر والحمد لله.. ما علينا!.

«ارْتِبَاكٌ.. وأَزْمَة»

تأثّر الرَّأْيُ العام -كعادته دائمًا- بأقوال رعايا صاحبة الجلالة، فاقتنع بأنني دخيل على التراجيدي، وأحجم الناس عن الإقبال على رواياتنا شيئًا فشيئًا، وبالتَّالي أخذت الحالة تزداد سوءًا شيئًا فشيئًا، وراح إيراد الشباك يُوَزَّع على الدَّائنين؛ تارَّة بالذوق، وأطْوارًا بالقوة!.

وزاد الطينَ بلَّةً هذه الحادثةُ المُؤْلمةُ:

جاءتني إحدى الممثلات المعروفات، وطلبت مني أن تعمل الفرقة أسبوعًا لحسابها نظير مائة جنيه، فلم أمانع، وبعد نهاية الأسبوع جَرَدَتْ الممثلة الحسابَ لتعرف ما لها وما عليها، فإذا بها تحصل على ٦٥ جنيهًا فقط من المائة جنيه؛ أي بخسارة قدرها ٣٥ جنيهًا، فطلبت مني أن تجدّد الإيجارة حتى تستطيع تغطية خسارتها، ولكنني عارضتها خشية أن تزداد خسارتها، فأقنعتني بأن الخسارة ستصيبها هي، وأنها (حرة في فلوسها)؛ فاضطررت في نهاية الأمر إلى تأجير الفرقة لها أسبوعًا ثانيًا، ولكنني كنت أشفق عليها، فأخذت منها ٦٥ جنيهًا فقط، وحرَّرت معها عقدًا على أنني تسلمت مائة جنيه.

وفي اليوم التالي جاءتني الممثلة المذكورة أعلاه وأخبرتني أنه حدث كذا وكذا من جانب الممثّلين وحضرات المشرفين على إدارة الفرقة، وأنه بناء على ذلك فهي في حلٍّ من التعاقد، وطلبت فسخ العقد، ولمّا كان هذا من صميم حقّها فقد وافقت على فسخ العقد، وطلبت إليها أن تنتظر قليلًا حتى أستطيع رد الـ ٦٥ جنيهًا إليها، ولكنها لم تنتظر؛ لأنني فوجئت بعد ذلك بأيام بِعَدُوِّي اللدود «المُحْضَر» يدعوني إلى المحكمة في تمام الساعة كذا من

يوم كذا؛ لأن الممثلة إيّاها رفعت عليّ قضية!.

والغريب في الموضوع أن الممثلة طلبت مائة جنيه لا ٦٥، ولكنني استطعت أن أقنع القاضي بالحقيقة فحكم بالـ ٦٥ جنيهًا فدفعتها بعد أن اقترضتها من أكثر من ٦٥ صديقًا.!

«صُنْدُوقُ الدَّيْن»

تراكمت الديون على العبد لله، وازدادت الحالة سوءًا بفضل أعوان صاحبة الجلالة الصحافة، لدرجة أن الدائنين أصبحوا لا يطمئنّون على مصير ديونهم؛ فعقدوا فيما بينهم اجتماعًا لتقرير المصير.

وبعد مفاوضات ومناقشات واتّهامات كانت تُوَجَّه للفقير إلى ربِّه تعالى بلا أدنى شفقة أو رحمة، قرّر المجتمعون فرضَ رقابة قوية على المسرح في الداخل والخارج، وفرض الأحكام العرفية على مصروفاتي وإيراداتي، وإنشاء ما يسمّونه بصندوق الدَّيْن لتوزيع الإيرادات بين الدائنين، حسب قانون تكفَّلوا بوضعه وتنفيذه!.

وكان صندوق الدَّيْن هذا يشبه إلى حدٍّ كبير صندوقَ الدين إيّاه الذي أُنشئ لانتشال مصر من ورطتها المالية، فازدادت الورطة شدّة وزادت حالة مصر المالية سوءًا.

كان إيراد المسرح يدخل صندوقَ الدَّيْن «طَوّالي»، دون أن يمرّ على جيوب العبد لله. ثم تتولّى الهيئة المشرفة عليه صرف ما لا بُدَّ من صرفه، أمّا شخصي الضعيف فقد تكرَّم أعضاء الهيئة وسمحوا له بصرف سبعين قرشًا يوميًّا تُعْطَى له من إيراد الشباك بعد انتهاء السهرة.

وطبعًا أحنيت رأسي احترامًا لصندوق الدَّيْن، وتقبَّلْتُ السَّبْعين قرشًا بكل احترام، حتى لا أُحرم منها!.

واستمرّ صندوق الدَّيْن يعمل بجِدٍّ ونشاط منقطع النظير حتى نهاية ديسمبر عام ١٩٢٨، ولم يكن هذا النشاط ودقَّته المعهودة في رصد الحسابات وتوزيع إيراد الشبّاك والصرامة المتناهية التي كان - حفظه الله- يقابلني بها عندما ينقدني السبعين قرشًا مساء كل ليلة؛ لم يكن كل هذا ليمنع من توقّف الفرقة عن العمل، بل ربما كان كل هذا هو سبب توقّف الفرقة عن العمل بعد أن أصبحت الحالة «كَرْب».

«كِشْكِشْ بيه»

وبانتظام انسحبتُ إلى المقهى الحبيب لكي أتحدّى حريفة الطاولة. وبعد أيّام جاءني أحد الديّانة لكي يقدّم إليَّ نصيحة لوجه الله والوطن، ولا يريد بعدها جزاءً ولا شكورًا. أما نصيحته فهي العودة إلى الجبّة والقفطان والذقن؛ أي العودة إلى تمثيل روايات كشكش بيه. لعب الفار في عبّي؛ لأنني تذكرت أن أيام كشكش بيه كانت باستمرار أيام عز ورفاهية ونغنغة. وكان قد دبَّ خلاف بيني وبين الأستاذ بديع خيري، فذهبت إليه، فأزلنا أسباب الخلاف، وعُدنا إلى الصفاء. وهنا يجب أن أذكر ملاحظة عجيبة؛ وهي أنني لا أذكر مرة أنني افترقت عن بديع خيري إلا وانهالت عليّ المصائب من حيث لا أدري، ولا نكاد نلتقي حتى تُوَلِّي المصائب الأدبارَ.

كوَّنا فرقة أذكر من أفرادها الأستاذ محمد كمال المصري (شرفنطح) والقصري وحسين إبراهيم والتوني وجبران نعوم والفريد حداد وسيد

سليمان، أما ممثلات الفرقة فكنَّ جميعًا أجنبيات.

قدّمنا روايات «جِنَان في جِنَان»، و«ملكة الحُب»، و«الحُظوظ»؛ فلاقت هذه الروايات بعض النجاح ولكن سرعان ما تركنا النجاح ننعي حظَّنا من جرّاء الشدّة المتناهية التي كان يعاملنا بها صندوق الدين؛ فلم يكن ينفق على المسرح أو الدعاية له، كما كان يمسك يده عن الإنفاق على أهم الأشياء، فهبطت الأسهم، وبالتالي هبط إيراد الشباك بصورة لا تبشّر بخير.

وكانت الفرقة تعمل مشاركة بيني وبين مدام مارسيل لانجلو. وقد عيّنت مارسيل مسيو أصلان لينوب عنها في الإشراف على الفرقة ومراجعة الحسابات.. و.. و، إلخ.

وبينما كانت الفرقة تسير بسرعة فائقة في طريقها إلى الانحدار جاءني مسيو أصلان وهو يصحب المرحوم الشيخ عبد الرحيم بدوي، ثم سرد على مسامعي قصة طويلة مؤدّاها أن الشيخ عبد الرحيم يريد التعاقُدَ معنا على أن تقوم الفرقة بجولة بين بلدان الوجه البحري، تنتهي بالإسكندرية؛ لتقيم عدّة حفلات، وسيقوم الشيخ عبد الرحيم بدفع خمسة وثلاثين جنيهًا عن كل حفلة، كما سيقوم بدفع مصروفات السفر والمبيت بالفنادق وشراء كل ما يلزم للفرقة من إكسسوار وغيره.

لا أكتمُكم يا حضرات القرَّاء أنني قد ذُهلت عند سماع هذا النبأ لأنني قد أيقنت في الحال أن مسيو أصلان قد عقد النية على خراب بيت الشيخ عبد الرحيم بلا شفقة أو رحمة. حاولت أن أقنع الشيخ عبد الرحيم بالانسحاب، ولكنه رفض، بحجّة أن الأرزاق بيد الله وأنه على المرء أن يسعى وليس عليه إدراك العُلا. ولمّا كنت واثقًا من أنه ليس هناك عُلا ولا

يحزنون؛ فقد رثيت لحال الرجل وتأهّبنا للرحيل!.

وبعد شهر وصلنا إلى الإسكندرية؛ حيث أقمنا بعض الحفلات، ثم جاءني الشيخ عبد الرحيم بعدها ليعلن لي بصراحة تامّة أنه قد فقد الجلد و«السَّقْط»، وأنه قد أصبح على الحديدة، والعياذ بالله، فأقنعته بأنني لا دخل لي بالموضوع مطلقًا، وزدت على ذلك أنني نصحته في أول الأمر فلم يقبل النصيحة؛ فعليه أن يصفّي حسابه مع مسيو أصلان لأنه المسئول الأول والأخير عن خسارته، وتركت لهم الفرقة يتصرّفون فيها كما يشاؤون.

ثم أخذت خمسة من الممثلين الذين أثق فيهم وذهبت لأعرض على مدير فندق سان استفانو أن يسمح لنا بتقديم روايات قصيرة لروّاد فندقه، فلم ير جناب الخواجة المدير مانعًا من التجربة وجس النبض.

«أزْمَة.. وحَلُّها»

بدأنا العمل بفندق سان استفانو فشعرت برهبة في أول الأمر لأن معظم المتفرجين كانوا وزراء حاليين وسابقين، وكم كان سروري عظيمًا عندما رحّب بفنّنا العظماء ترحيبًا كبيرًا، وأعلنوا هذا بصراحة لمسيو بولييجر، الذي رأى ألّا يترك الفرصة قبل أن ينتهزها؛ فطلبني وعرض عليّ أن أقيم بالفندق، فذهلت؛ لأن أجر المبيت بالفندق ١٦٠ قرشًا على الأقل في الليلة الواحدة، في حين أنّني كنت أقطن في فندق متواضع نظير ٤٠ قرشًا؛ بما فيه الطعام وغير الطعام، ولكنّ جَنَابَ الخواجة أجرى لي خصمًا كبيرًا؛ فجعل الأجرة جنيهًا لليوم الواحد.. جنيه! يا نهار زيّ بعضه. وبعد إلحاح شديد اتّصل مدير سان استفانو بالفندق الذي كنت أقيم فيه وطلب إليهم إرسال حقائبي،

فجاءت الحقائب، ولم أجد مفرًّا من البقاء بفندق سان استفانو لأجالس الوزراء والعظماء. ويسرّني أن أقول إنني استطعت خلال هذه الفترة أن أكسب صداقة عدد كبير من وزرائنا.

مضت الأيام وحسابي بالفندق يتضخّم وأنا لا أدفع أبيض ولا أسود.

قد تسأل: ولكن كيف كنتُ أنفق ما أحصل عليه من أجور؟. فأقول - والأسف يملؤني- إنها كانت تذهب هباءً على مائدة الروليت؛ لعنها الله.

«حِسَابٌ .. عَسِير»

وفي إحدى الليالي أرسل جناب الخواجة بولييجر في طلبي.. يانهار زيّ بعضه!. جالك الموت يا تارك الصلاة. أيقنت في الحال أن المدير يرسل في طلبي ليأخذ الحساب القديم والجديد، ولمّا كان العمر «مِشْ بَعْزَقَة»؛ فقد أقنعت نفسي بأن أحسن طريقة للتهرُّب من المأساة التي ستقع هي أن «أَزُوغ» من الباب الخلفي وكان الله بالسر عليم، وفعلًا «زوّغت» ولم أكد أسير بضع خطوات حتى اصطدمت في الظلام بشخص واقف أمامي، وكان الشخص هو مدير الفندق؛ والعياذ بالله. رحب بي كالمعتاد ثم علت وجهه ابتسامة صفراء ودعاني إلى غرفته.

وفي غرفته رفع رأسه قليلًا ليلقي على مسامعي الحكمة الفرنسية البالغة التي تقول: «الحساب الكويس ينتج صداقة متينة».

وكانت هذه الحكمة بمثابة زُمّارة الإنذار. ما دامت الحكاية فيها حساب فأمري لله. أردت أن أقنع مدير الفندق بأنني لا أسعى إلى هذه الصداقة المتينة، وبالتالي لا داعي مطلقًا للحساب الكويس، ولكن نظرة واحدة من

عين جناب المدير الفتّاكة كانت كفيلة بانكماشي في مقعدي لا أحرّك ساكنًا، ثم أخرج المدير كشف حسابي من مكتبه وأعطاني إيّاه، نظرة سريعة إلى الكشف أقنعتني بأنني مدين للفندق بـ ١٠٢ من الجنيهات. وليس في جيبي ما يكمل الاثنين جنيه؛ فما بالك بالمائة؛ إنها مأساة.

ثم قرع المدير الجرسَ ليحضر أحد الخدم فيطلب إليه المدير إحضار حسابي. وكم كانت دهشتي عندما دخل أحد الموظفين ومعه كشف طويل ورزمة من الأوراق أم مدنة وبكل احترام انحنى الموظف أمامي ليعطيني كشف الحساب ومعه رزمة البنكنوت.

يانهار زيّ بعضه!.

- إيه دهي ياخواجة.! الفلوس دي علشان مين.؟

- علشانك أنت.

- علشاني أنا؟.. بتاع إيه؟.

ثم روى لي قصة مؤدّاها أنه غير مسموح للفندق بلعب الروليت إلا يومًا واحدًا في الأسبوع، وقد سعى المدير تحت اسمي بطلب التصريح بيوم آخر، ولمّا كان اسمي لم يعدم بعض الأصدقاء في الجهات المسؤولة فقد صُرِّح له بيوم آخر، وكان صافي الإيراد ٢٥٤ جنيهًا، خصم منها ١٠٢ جنيهًا فتبقّى لي ١٥٢، جنيهًا أخذتها والفرحة تكاد تقلب كياني رأسًا على عقب، وأنا أردّد:

- صحيح ياخواجة.. الحساب الكويس ينتج صداقة متينة!.

«فاطمة رشدي ويوسف بك وهبي»

عدتُ إلى القاهرة لكي أجد خلافًا كبيرًا قد قام بين السيدة فاطمة رشدي

وبين يوسف بك وهبي، انضم فيه المرحوم عزيز عيد إلى السيدة فاطمة رشدي، وانتهى الخلاف بانشقاق؛ فكوّن عزيز وفاطمة رشدي فرقة، وقرّرا العمل على مسرحي فأجّرته لهما نظير أربعة جنيهات في الليلة، وظلّت الفرقة تعمل على مسرحي ما يقرب من شهر ونصف، ويعلم الله أنني لم أقبض مليمًا واحدًا من إيجار المسرح طيلة هذه المدة!.

ثم عدت للعمل مع فرقتي على مسرحي فقدّمنا روايات «عَلَشَانْ بُوسَه»، و«آهْ مِ النِّسْوَان»، و«ابْقَى اغْمِزْنِي».

«عودة إلى بديعة»

ثم عدتُ ثانيةً إلى الإسكندرية في الصيف لأعمل على مسرح كازينو زيزينا..

وهنا أقف قليلًا لأسجّل قصّة...

بعد أن افترقنا أنا والسيدة بديعة رأت السيدة بديعة أنها قد فقدت شهرة كان يمكن أن تحصل عليها لو أنها ظلّت تعمل معي؛ فدبّرت المقلب التالي:

دعاني أحد أصدقائي الشَّوام لتناول الغداء على مائدتهم، فذهبت إليهم لكي أجد السيدة بديعة حاضرة معهم، وبعد الغداء والذي منه بدأ التكتيك، فتحدث الأصدقاء عن الخلاف بيني وبين السيدة بديعة، وكيف أنه خطأ في خطأ، وأنه لا بُدَّ من الصلح والعودة إلى الحياة معًا، وبعد نقاش طويل لم أر مانعًا من تجربة حظِّي مع بديعة مرة أخرى؛ فعملنا معًا، وقدّمنا روايات نجحت فيها بديعة فعلًا وحصلت على شهرة واسعة.

ولكن بعد أيام عادت أسباب الخلاف وبصورة أقوى من الأولى، فاقتنعنا أن الحياة مع بعض أصبحت مستحيلة واتّفقنا على الفراق مرة أخرى، ولكن الفراق تم في هذه المرة على يد محام.

وبعد فترة قضيتها في التسكُّعٍ بين المقاهي جاءني بعض أولاد الحلال وطلبوا إليّ أن أسافر إلى فلسطين لإحياء بعض الحفلات هناك، تردّدت كثيراً، ولكنني قبلت في نهاية الأمر، فتعاقدنا وأخذت مائتي جنيه عربونًا ، ثم توكّلنا على الله وسافرنا.

ولا أريد أن أطيل في وصف تفاصيل رحلتنا بين ملاهي فلسطين؛ فكل ما أستطيع أن أقوله إن الرحلة لم تكن موفّقة؛ بدليل أن ابن الحلال المذكور أعلاه قد خسر العربون الذي أعطاني إياه، ومكثت مدينًا بهذه المائتي جنيه للرجل مدة طويلة، فلم أسدده له إلا عام ١٩٣٦؛ أي بعد خمس سنوات تقريبًا.

«أوَّلُ فِيلْم»

وبعد عودتنا من فلسطين جمعنا شمل الفرقة للعمل على مسرحي بعماد الدين.

وفي أحد الأيام جاءني استفان روستي ومعه المصور السينمائي «كاريني»، وبعد التحية والذي مِنُّه فاجأني المسيو كاريني بدون سابق إنذار بأنه يريد إخراج فيلم سينمائي صامت، يتولّى العبد لله بطولته، عارضت بشدّة؛ لأني كنت أعتقد في ذلك الوقت أن السينما عمل خاسر، وبشيء من اللّفّ والدوران استطاع استفان وكاريني أن «يَبْلِفَانِي» فبدأ العمل في الفيلم.

أما الفيلم فهو «صاحب السَّعادة كشكش بك»، وقد كلَّفَنا ما يقرب من ٤٠٠ جنيه، وكنت أقوم فيه بحركات صامتة، ثم عُرِضَ الفيلم، فلاقى نجاحًا وإقبالًا جعلني أفكر طويلًا في ترك المسرح للعمل على الشاشة البيضاء، ولكنَّ اللهَ سلَّمَ.

عُدْنَا إلى المسرح لنقدم رواية «أَمُوت في كِدَه».

وهنا أقف قليلًا لأروي هذه القصة:

كانت إدارة المطبوعات قد فرضت رقابة على المسارح؛ فلا تستطيع فرقة أن تقدِّم رواية إلا بعد أن تمثَّل في حفلة خاصة أمام مدير المطبوعات ورجاله.

وبناء عليه حدّدنا موعدًا لعرض رواية «أموت في كده» أمام رجل الرقابة، وقبل أن أستمرّ في القصّة أقف مرّة أخرى لأقول إنني منذ أن اشتغلت بالتمثيل، ومنذ قدّمت روايات لا أذكر مرّة أثناء انتهينا من إعداد رواية قبل عرضها ولو بيوم واحد، فكان الجزء الأخير من الفصل الثالث لا ينتهي بأي حال من الأحوال إلا صباح عرض الرواية.

جاء إسماعيل شيرين باشا وأعوانه لمشاهدة الرواية للموافقة بها عليها، فتذكّرت في الحال أن الفصل الثالث لم يتم، بل قُلْ لم نبدأ فيه بعد؛ فكانت مشكلة من أعوص المشكلات التي فاجأتني في حياتي المملوءة بشتّى أنواع المشكلات!.

ارتفع الستار عن الفصل الأول، ثم أُسْدل بين تصفيق سعادة مدير المطبوعات وعبارات الاستحسان التي كانت تصدر منه، ثم ارتفع الستار مرة أخرى عن الفصل الثاني وأُسدل بنفس الطريقة؛ أي تصفيق حاد وعبارات استحسان.

ثم بدأت المشكلة..

وبعد ربع ساعة ارتفع الستار عن الفصل الثالث ليظهر حسين إبراهيم متنكّرًا في زي «بنت بلد»، راح يسير على المسرح بخطوات كلها إغراء وفتنة، مُقَلِّدًا بنات البلد وخفّة بنات البلد، وعلا الهُتاف وارتفع الضحك، وفجأة، وبلا سابق إنذار، يقع حسين إبراهيم على خشبة المسرح مُغمى عليه، ونسرع نحن إليه لنأخذه إلى غرفة الإسعاف.

وكان سعادة إسماعيل شيرين باشا رجلًا طيِّبَ القلب، فأبى إلا أن يصعد على المسرح ليطمئن على صحة الممثل، ولكن الممثل كان فاقد الوعي، فتمنّى له الباشا الشفاء العاجل واستأذن في الانصراف قائلًا: إنه لا مانع لديه مطلقًا من تمثيل الرواية، مع أنه لم يشاهد الفصل الثالث.

حاولت أن أستبقيه قليلًا معلّلًا ذلك بأن حسين إبراهيم سرعان ما يعود إلى صوابه فيستأنف تمثيل الفصل، وأنا موقن بأن حسين إبراهيم لن يفارقه الإغماء إلا بعد أن يغادر شيرين باشا المسرح حسب الخطّة الموضوعة، فغادر شيرين باشا المسرح، وكانت مشكلة.. لعب حسين إبراهيم دورًا كبيرًا في حلِّها!.

«مكافآت»

وفي هذا الوقت قررت الحكومة منح مساعدات مالية للفرق التمثيلية، فشكّلت لجنةً لدراسة هذه الفرق والتمثيليات التي تقدّمها لتقرير مكافآت لها، ولمّا جاءت اللجنة برئاسة سعادة العشماوي بك «باشا» أبدت إعجابها الشديد برواياتي، وأقف قليلًا لأعترف هنا بأن الدكتور طه حسين بك - عضو اللجنة- كان يعطف على فرقتنا عطفًا أدبيًّا كبيرًا؛ لأنه كان يرى أننا أناسٌ

واقعيّون، نصوِّر الحقيقة، وتصوير الحقيقة أشقّ كثيرًا من التحليق في الخيال.

ثم قررت اللجنة منحي مكافأة سنوية قدرها ٣٥٠ جنيهًا، فوضعتني بذلك في المرتبة الثالثة من الأربع فرق التي منحت مكافآت.

ما علينا..

وفي الصيف، وبعد فترة خمود، انتقلنا للعمل على مسرح الفانتازيو بالجيزة، فقدّمنا عدّة روايات، وفي عام ١٩٣٢ وجدنا أنفسنا أمام مشكلة كبيرة؛ وهي مشكلة إيجار المسرح؛ فقد كنتُ أدفع للمسيو «عاداه» صاحب المسرح إيجارًا سنويًّا قدره ١٠٠٠ جنيه بالتمام، مع إنني لم أكن أعمل أكثر من ستة شهور كل عام فطلبت إليه أن يخفض الإيجار قليلًا لأن الحالة «ج».. ولكنّه رفض؛ ففسخنا العقد.

فانتقلنا للعمل على مسرح الكورسال، محل داود عدس الآن، فنقلنا أنا وبديع خيري رواية «توباز» للمؤلّف المعروف مارسيل بانيول، وكانت قد لاقت نجاحًا كبيرًا على المسارح الفرنسية والإنجليزية، نقلناها إلى اللغة العربية، ثم بدأنا في البروفات والإخراج.

ومرة أخرى أقف لأتحدّث عن إدارة المطبوعات؛ فقد رفضت تقديم الرواية؛ لماذا؟. لأن الرواية تضمّ إهانة إلى إحدى المدارس الحكومية بفرنسا، وأصرّ الرقيب على عدم تقديمها، وبعد مفاوضات وذهاب ومجيء عدة مرات اتّفقنا على أن أذكر في الرواية أن هذه المدرسة ليست مدرسة حكوميّة وإنما مدرسة أهلية!.

تصوروا يا حضرات القراء!.

ارتفع ستار مسرح الكورسال عن الرواية المذكورة، ويؤسفني أن أعلن هنا أنها قد فشلت فشلًا ذريعًا، وذريعًا جدًّا؛ فكان إيراد المسرح في الليلة الأولى

ثلاثين جنيهًا، هبط إلى ٦ جنيهات في الليلة الثانية، ثم أربعة في الليلة الثالثة، واستقرّ على ثلاثة جنيهات في الليلة الرابعة. فإذا علمنا أن مسرح الكورسال كان أكبر مسرح في ذلك الوقت؛ استطعنا أن نتخيّل الـ «بضعة أشخاص» القلائل الذين قدّموا لنا الثلاثة جنيهات ليتناثروا في المسرح هنا وهناك، بالاختصار: نمثّل لأنفسنا!.

الرواية في حدّ ذاتها قوية جدًّا، وموضوعها ممتاز؛ فما سبب فشلها؟!.

لقد اكتشفت أخيرًا أن جمهورنا الحبيب لا يريد طعامًا دَسِمًا؛ لأن معدته لا تقوى على هضمه، فقدّمنا له سلسلة من التهريج والاستعراض تحت اسم «المَحْفَظَة يا هَانِم». وأذكر هنا أنني كنت أخجل من نفسي عندما قدّمت هذه الرواية؛ بل وأُقِرُّ هنا بأنني ما زلت حتى الآن أخجل من نفسي كلّما تذكرت هذا التهريج!.

ولكن، ومع الأسف الشديد، نجحت الرواية نجاحًا منقطع النظير، كدت أشكّ بعده في أن جمهورنا يتمتّع بشيء من الذوق الفني!.

ويبدو أن الهيئة التي كانت تمنح المكافآت، أو بمعنى أصح التي كانت تستطيع أن تعز من تشاء وتذل من تشاء، كانت تتّخذ الجمهور مقياسًا للنجاح، بدون اعتبار لأي شيء آخر؛ لأننا ما كدنا نقدّم الرواية العالمية «توباز» حتى نقلتنا الهيئة بقدرة قادر من المرتبة الثالثة إلى المرتبة الرابعة؛ أي أصبحنا - والحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه- في المؤخرة!.

ما علينا!!

وبانتظامٍ عُدْنَا إلى المقاهي!.

الفصل الرابع

«إلى المغرب»

وكانت السيدة فاطمة رشدي وعلي يوسف يقومان في ذلك الوقت بجولة بين تونس والجزائر ومرّاكش، ثم عادا. ولم أكَدْ أقابل علي يوسف حتى راح يلقي على مسامعي أسطوانة طويلة، مؤدّاها أننا قد أسأنا إلى أنفسنا إساءة بالغة؛ إذ كيف نترك الذهب الرنّان في الغرب، ونجلس على المقاهي نظيفي اليد، وفي النهاية اقتنعت بضرورة القيام برحلة إلى المغرب؛ لنغترف من هذا الذهب الملقى في عرض الطرقات. ولمّا كنا لا نملك لا أبيض ولا أسود ولا أجرة السفر إلى هناك؛ فقد طلبت إلى علي يوسف أن يسبقنا إلى تونس ليتعاقد باسمنا ويجمع اشتراكات.. و..و.. إلخ. ثم يرسل إلينا قليلاً من الذهب الموعود لنستطيع السفر به بمجرد إرساله، وفعلاً سافر علي، وقمت أنا بجمع شتات الفرقة لعمل البروفات اللازمة وإعداد الروايات التي سنمثّلها أمام رجال الذهب.

وهنا صدمتنا مشكلة أخرى.

وهي افتقارنا إلى مطربة جيّدة تؤدّي الأدوار الغنائية التي كانت تؤدّيها السيدة بديعة مصابني، بحثنا، وبحثنا؛ حتى استطعنا العثور على مطربة

مِش بطّالة، فبدأنا البروفات ونحن في انتظار الذهب الذي سيرسله إلينا علي يوسف على أحرّ من الجمر.

وفجأة، وبعد أن كدنا ننتهي من بروفاتنا، وبدون سابق إنذار؛ تركتنا المطربة السالفة الذكر لتعمل مع إحدى الفرق الأخرى، فحاولت أن أستميلها وأسترضيها ولكن دون جدوى.

بحثنا مرّة أخرى، ومرّات، ففشلنا؛ لأن جميع المطربات كنَّ يعملْنَ في الفرق الأخرى.

وفجأة جاءني من يخبرني أن السيدة بديعة مصابني تعلم أننا نُجدّ في البحث عن مغنية تقبل السفر إلى الجزائر، وهي يسرُّها أن تخبرنا أنها على أتمِّ الاستعداد للقيام بهذه المهمّة، ففكّرت طويلًا، ولكنني لم أجد مفرًّا؛ فَقَبِلْتُ.

ثم مكثنا أيّامًا وأسابيع في انتظار الذهب الموعود الذي سيرسله لنا الأستاذ علي يوسف، ولكن الذهب لم يحضر؛ بل ولم يصلنا خطاب واحد من حضرة الدليل، أو على حدّ قول رجال الفن حضرة «الامبرازاريه».

وبعد فترة طويلة كدت أفقد فيها الأمل في نجاح علي يوسف فوجئت به أمامي بلا سابق إنذار، وكان خاويَ الوفاض، لا يحمل ذهبًا أو فضّة، أو حتى «نيكل». فقد رفضت بلدية تونس أن تعطيه شيئًا إلا بعد أن ترى الفرقة بالعين!.

وبعد ذلك وجدنا أنفسنا أمام مشكلة مستعصية الحل؛ الفرقة على أتم الاستعداد للسفر إلى تونس لتغترف من الذهب الرنّان الذي ينتظرها في مسرح البلدية، وليس معنا «واحد» في المائة ممّا ستتكلّفه الرحلة من مصروفات!! ونظرت إلى علي يوسف نظرة طويلة، ثم أخبرته بصريح العبارة

أنه المسئول الأول والأخير عن هذه الورطة وتسويد وِشّنا أمام الممثلين!! وبناء عليه طلبت إليه أن ينقذنا من هذه الورطة بوسيلة من الوسائل، كما أقنعته بأنه لن يعجز عن الحصول على أجرة سفرنا.

غاب عنّا علي يوسف ثم ظهر وقد جذبت سنّارتُه الخواجة «جاكومو»، وقد أبرم معه اتّفاقًا على أن يقوم الخواجة المذكور بالإنفاق على الفرقة حتى تصل إلى تونس، في نظير كذا في المائة من الأرباح، فحمدنا الله -الذي لا يحمد على مكروه سواه- ثم توكّلنا على الله. وسافر علي يوسف أوّلًا ليمهّد لنا الطريق، ويعدَّ العدّة لاستقبالنا، واستئجار المسرح الذي سنعمل عليه.. إلخ.

ثم سافر باقي أعضاء الفرقة في إحدى البواخر «القشّاشة» التي تَتَمَشْكَح بين كل مواني البحر الأبيض المتوسط، أمّا بديعة فقد سافرت إلى باريس لبعض الأعمال بعد أن اتّفقنا على أن نتقابل في مارسليا، وبعد ثلاثة أيام من رحيل الفرقة سافرتُ أنا والخواجة «جاكومو» في باخرة أخرى سريعة إلى مارسليا.

وفي مارسيليا تقابلنا بالسيدة بديعة، ثم انتظرنا الباخرة التي تضمّ الفرقة، وكان مفروضًا أن تصل بعدنا بأربعة أيام أو خمسة، ولكنها للأسف لم تحضر.

وأخيرًا وبعد أسبوعين كاملين شرّفت الفرقة لكي تعلن أن باخرتهم قد حجزت خارج إحدى المواني لاكتشاف إصابات طاعون بين ركابها.

«ديّانه.. من تونس»

وبعد أيام نقلتنا إحدى البواخر إلى ميناء بينزرت بتونس، لكي نصطدم

بمشكلة أخرى؛ كان علي يوسف قد استأجر مسرح بلدية تونس لاثنتي عشرة ليلة، وقد وصلنا متأخّرين أربع ليال كاملة، وكان حضرة «الامبرازاريه» قد تبرّع بإيراد أربع ليال أخرى للجمعيات الخيرية بتونس؛ أي أن كل ما كان سيدخل جيوبنا من هذه الرحلة المؤلمة هو إيراد أربع ليال فقط!! ويا ليت الأمر قد وقف عند هذا الحد؛ فقد قدّم لي سعادة «الامبرازاريه» كشوف حسابات تقنعك بصراحة تامّة بأنه مدين بألف ومائتي جنيه بالتمام، كان سعادته قد دفع منها إيجار المسرح وطبع التذاكر والاشتراكات والإعلانات في الجرائد.. و..و... إلخ.

ثم مصيبة أخرى، وما أكثر المصائب التي كانت تنزل على رأس العبد لله؛ فقد وزّع علي يوسف تذاكر اشتراكات لحضور ١٢ حفلة، وما دُمْنَا لم نقدِّمْ إلا ٨ حفلات فقط فإننا سنتهم بالسرقة والاغتصاب!! وبناء عليه ذهبت إلى أحد المحامين لكي يعلن أننا على أتم الاستعداد لأن ندفع لحضرات المتفرجين فرق الأربع حفلات.

قدّمنا أول رواية، ولم ينزل الستار عن الفصل الثالث حتى طلبت إيراد الشباك، فجاءني إيراد الشباك يصحبه طابور طويل من حضرات الدائنين التونسيين، هذا يطلب مائتين، وذاك يطلب خمسمائة، وثالث يطلب مائة وخمسين، ومع كل منهم كمبيالات تسدّ العين!! وكان إيراد الشباك مائتين وخمسين جنيهًا، لم يستقر في جيبي منها جنيه يوحد الله!.

ولنَنْسَ المشاكل والأزمات المالية قليلًا لكي أقول إن الشعب التونسي قد قابلنا بترحيب كبير، كاد يشعرني أنني لست ممثّلًا؛ وإنّما ملك أو امبراطور، كما كان التونسيون يتهافتون على شبّاك التذاكر بحماسة جارفة كانت تأتي

على جميع التذاكر فيما لا يزيد على نصف ساعة، والذي أريد أن أقوله أيضًا هو أن هذا العطف والتقدير الأدبي العظيم كان له كبير الأثر في تخفيف الصدمات المالية التي كانت تنهال علينا من كل جانب.

«صديقٌ... قديم»

وكانت الفرقة، وهي تتكوّن من أربعين ممثّلًا وستٍّ راقصات وممثّلات، تنزل في فندق متواضع، عندما جاءني شخص أنيق وراح يتودَّد إليّ معلنًا أنه ممثل هاوٍ قديم، وأنه معجب جدًّا بي وكان يتتبّع أخباري في مصر والأقطار الشقيقة وأمريكا باهتمام زائد، وبناء عليه فإنّه يدعونا جميعًا للإقامة بفندق «أوتيل ماجستيك»، وهو أفخم فندق بتونس بتخفيض كبير جدًّا؛ لأنه صديق صاحب الفندق، وفعلًا انتقلت الفرقة إلى الفندق الكبير بأسعار خيالية.

وبعد أيام علمت أن حضرة الممثل الهاوي المذكور أعلاه لم يكن ممثّلًا ولا يحزنون وإنما مبعوث الحكومة الفرنسية المستعمرة ليتتبّع حركتنا فيرى ما إذا كنّا نبثّ في الشعب التونسي مبادئَ ضد الاستعمار الفرنسي أم لا!!

ولمّا كنت لا أهدف إلى هذه الناحية الثورية في ذلك الوقت؛ قويتْ الصداقة بيني وبين حضرة الممثل الهاوي؛ لاعتقادي أنه يستطيع أن يقدّم لنا خدمات كبيرة.

«رَايَةُ العِصْيَان»

انهالت علينا الكوارث من كل جانب، ووقف الخواجة «جاكومو»

ليلعن سنسفيل جدود الحظّ السيّء الذي أوقعه في طريقنا، ولم يَنْسَ أن يُولِي سنسفيل جدود أولاد الحرام جانبًا كبيرًا من هذه اللعنة، وأولاد الحرام هنا هم حضرة «الامبرازاريه» علي يوسف الذي جرّ رجليه إلى هذه الكارثة!!

وبعد إقامة الثماني حفلات في تونس التي خرجنا منها صفر الأيادي قمنا بجولة بين صفاقس وصوصه وبينزرت، عُدْنا منها جميعًا خاويي الوفاض أيضًا لنستأنف العمل مرة أخرى بتونس، وكان مفروضًا أن نقدّم حفلتين، وكان مفروضًا أيضًا أن تكون إحدى هاتين الحفلتين خيريّة؛ تحصل إحدى الجمعيات الخيرية على إيرادها بالتمام.

وقبل الحفلة الخيرية اتّصلتُ بمندوب الجمعية وشرحت له القصة من طأطأ لسلامو عليكم، وطلبت إليه أن تساهم الجمعية بجزء من إيراد الشبّاك في مصروفات الفرقة، وهي مصروفات باهظة، فنظر المندوب أمام الميكروفون ليعلن للمتفرجين ببلاغة منقطعة النظير أننا قوم طمّاعون لا نراعي واجب اللياقة والاحترام؛ ففي الوقت الذي يرحّب فيه الشعب التونسي بنا ويفتح لنا صدره؛ نبخل عليه بحفلة خيرية، ثم راح يكيل لنا الاتهامات بأبشع الصور، وانتهى من كلمته بأن أعلن أن نجيب الرِّيحَاني هو عدوُّ الشعب التونسي رقم واحد!! وقد حاولنا مرارًا أن نمنعه من الاسترسال في كلمته ولكن بدون جدوى، وكان لهذه الخطبة الرنّانة أكبر الأثر في نفوس المتفرجين إذ راحوا يهتفون بسقوط عدوّ الشعب رقم (١) مع كثير من العبارات النابية.

وبعد أن هدأت المعركة قدّمنا روايتنا تبرُّعًا لوجه الله والتاريخ والشعب التونسي، الذي ما زال يصر على أنه قد أكرمنا واحترمنا وفتح لنا صدره، في الوقت الذي كان يرسل لنا فيه (الديّانة) الواحدَ بعد الآخر؛ ليستولوا على

إيراد الشبّاك أوّلًا فأوّلًا، ثم يتركوننا ننعي حظّنا وفقرنا!.

ما علينا.!!

«في السجن»

وأخيرًا رأيت الانتقال بالفرقة إلى الجزائر لإحياء بعض الحفلات هناك، ولكن أعضاء الفرقة رفعوا راية العصيان؛ شرفنطح مريضٌ ويريد العودة إلى مصر، والراقصات جميعًا بلا استثناء فضَّلْنَ البقاء في تونس، ورفضن الذهاب؛ لا إلى الجزائر، ولا إلى مصر، فكلٌّ منهن «اتْلَمِّتْ» على نصفها الحلو من بين المعجبين بتونس، ووالدة الفريد حدّاد مريضة وهو يريد السفر إلى مصر في الحال للاطمئنان على صحتها!! أما بديعة فهذا هو برنامجها اليومي بلا تغيير أو تعديل: تغادر فراشها صباحًا، فترسل برقية إلى ابن شقيقها أنطوان عيسى بالقاهرة تخبره فيها أنها ستعود حالًا إلى القاهرة، وترجوه إعداد الكازينو، ثم يقابلها أولاد الحلال، فيقنعونها بالبقاء، فترسل برقية أخرى إلى أنطوان تلغي فيه البرقية الأولى!! وفي الظُّهْر تلمس حالة البؤس الذي تعانيه، فترسل برقية ثالثة تلغي فيها البرقية الثانية وتؤيّد البرقية الأولى، حتى احتار أنطوان عيسى؛ أيُّ البرقيات ملغي، وأيّها يجب العمل به.

وبعد مفاوضات ومناقشات اقتنعت الفرقة بالسفر إلى الجزائر ما عدا الراقصات؛ فقد رفضن ترك الأحباب، فرأيت أن أعاملهن بشدّة، فأدخلتهن ليلة السفر إلى غرفهن وأغلقت عليهن الأبواب بالمفاتيح، وفي الصباح ذهبت لأوقظهن فوجدتهن في نوم عميق جدًّا لدرجة أنهن رفضن الاستيقاظ، وبالتالي مغادرة الفراش للسفر معنا، فجمعت حقائبهن معي وتوكّلنا على

الله؛ لاعتقادي أنّهن سيلحقن بنا في الطريق، إن لم يكن من أجل العمل؛ فمن أجل الحقائب التي كانت تضم كل ممتلكاتهن.

وفي محطة الجزائر فوجئت بفرقة كاملة من رجال البوليس يتقدّم أفرادُها نحونا، وفي مقدمتهم حضرة الضابط الذي ما كاد يرانا حتى رفع صوته العذب جدًّا، وهو يقول:

- فين المسيو نجيب الرِّيحَاني.؟

فتقدّمت إليه بكل شجاعة قائلًا:

- أنا يافندم.. أيّ خدمة؟

- أيوه.. فين الشيكارات

- شيكارات!! شيكارات إيه ياحضرة الضابط؟!

وبعد نقاش وسين وجيم علمت أن الشيكارات في لغتهم معناها الشنط، وأن الموضوع يتلخّص في أن حضرات الراقصات الفُضْلَيَات قد أبلغْنَ البوليس أنني سرقت حقائبهن!! وبدون تحقيق قادني الضابط إلى القسم ليودعني التخشيبة، ويعلم الله أنني سجنت «فطيس»، وأن جميع الدلائل والقرائن كانت تدلّ على أن مدة سجني ستطول وتطول جدًّا، من غير أن يعلم بسجني أحد؛ لأن تونس والجزائر ليس بهما قنصل مصري واحد للدفاع عن الرعايا المصريين هناك، ولكن رحمة الله هبطت عليَّ فجأة في شخص صديقي الممثل الهاوي؛ أو بمعنى أصح مبعوث حكومة الاحتلال إذ تحدث إلى الضابط بالتليفون وأمره بأن يطلق سراحي، ويقدم لي الاعتذار الكافي، وطبعًا لم يكد الضابط يفتح لي الباب حتى انطلقت إلى الحرية بلا اعتذار ولا يحزنون!.

«امبرازاريه جَدِيد»

وكان علي يوسف قد انفصل عنّا، فرأيت أن أرسل بديع خيري إلى سوكراس ليقوم بعمل الامبرازاريه، فيمهّد لنا الجوّ، وقد اتّبع بديع طريقة جديدة لاقت نجاحًا كبيرًا. ذهب إلى سوكراس، ثم جمع حوله الناس، وراح يلقي عليهم محاضرة طويلة في الدين والأخلاق، تتخلّلها الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، ثم دعاهم للصلاة، وقام بمهمّة الإمام، حتى إذا ما انتهى من الصلاة ألقى عليهم سلسلة أخرى من المواعظ، ختمها بأن هناك فرقة تمثيلية ستحلُّ ببلدتهم قريبًا، ولم ينسَ أن يذكر لهم أن الفرقة تتكوّن من رجال مؤمنين يخشون الله، ولم يكد يخرج من جيبه التذاكر حتى نفدت في الحال.

ثم اتصل بنا تليفونيًّا لكي يخبرني بالنجاح الذي لاقاه، ثم طلب إلى أن تظهر الفرقة بمظهر التقوى والورع، ولم نَكَدْ نصل إلى سوكراس حتى خيّم على الفرقة ستار من التَّقْوى، فأطلقنا على الخواجة جاكومو المدير الإداري للفرقة اسم «حسن»!! وفي سوكراس أقمنا حفلتين نجحتا نجاحًا كبيرًا، ثم انتقلنا إلى عنّابة؛ حيث أقمنا ثلاث حفلات نجحت أيضًا، وما كادت الأحوال تتحسّن وتستقرّ في جيوبنا بعض الأموال حتى فوجئنا بدائني الأستاذ علي يوسف مرّة أخرى لكي يحصلوا على كل ما معي ويتركونا على الحديدة.

انتقلنا إلى «تبسا» فأقمنا ثلاث حفلات نجحت بدورها، ثم انتقلنا إلى «جلما» حيث أقمنا حفلات أخرى، انتقلنا بعدها إلى «عين بيضة» فأقمنا بها ليلتين فقط لأن البرد هناك كان شديدًا، لدرجة أن حضرات الممثلين كانوا ينزعون الشبابيك في منتصف الليل ليضعوها فوقهم، أو يحرقوها ليستدفئوا بنارها!.

وبعد ذلك انتقلنا إلى مدينة الجزائر وكان مسرح البلدية قد تعاقد مع فرق أجنبية فلم يسمح لنا إلا بليلة واحدة، أقمناها فنجحت لدرجة جعلت المتفرجين يذهبون بعد الحفلة إلى مدير المسرح يرجونه إقامة ليلتين أخريين، فوافق المدير بعد الإلحاح الشديد على أن ندفع تعويضًا للفرقة الأجنبية، فدفعنا التعويض، وقدّمنا حفلتين نجحتا أيَّما نجاح.

«رمضان.. كريم»

وكان شهر رمضان قد أقبل علينا، فأرسلنا بديع خيري إلى مصطفى؛ ليهيء لنا الجو، فاتَّبع نفس الطريقة التي تدور حول الصلاة والوعظ والدين ومخافة الله..

وهنا أقف قليلًا لأسجّل هذه الحادثة الطريفة:

كنت أستيقظ من نومي حوالي الساعة الثانية عشرة ظهرًا فأتناول إفطاري وغدائي معًا بعيدًا عن أعين الرُّقَباء من الصائمين.

ثم أغادر الفندق أنا وجناب المسيو أبو علي «جاكومو سابقًا» لنتخذ طريقنا إلى المسرح، وفي الطريق داعبنا «الكيف» فأسرعنا إلى المسرح واختبأنا في دورة المياه ودخَّنَّا سجائرنا، ثم ذهبنا إلى مدير المسرح لنقطع الوقت؛ وقت الصيام، ولم أدر أننا قد قطعنا وقتًا طويلًا جدًّا، حتى خرجنا إلى الطريق، فشاهد الخواجة «أبو علي» شخصًا يأكل «ساندويتشً» فأسرع إليه لينهال عليه ضربًا قاسيًا وهو يقول له بلكنته الأجنبية: يا فاسق.. يا قليل الدين!! إزاي تاكل في رمضان وفي وقت الصيام، فارتفع صوت الرجل وهو يقول:

- لكن... سيّدي المدفع ضرب..

ولست في حاجة لأن أذكر أننا قد تظاهرنا بالصيام أكثر من اللازم، فتجمّع حولنا الأهالي وهم يشيدون بقوميّتنا، وتمسُّكِنا الشديد بالدين، فحملونا على الأعناق وهم يهتفون بحياة المخلصين لله!.

«معسكرات!.»

وهنا بدأت راية العصيان ترتفع لدرجة مخيفة بين ممثلي وممثلات الفرقة، فانقسموا إلى معسكرين: أحدهما برئاسة السيدة بديعة، والآخر برئاسة الأستاذ جبران نعّوم، وكان المعسكران متّفقَيْن عند نقطة واحدة؛ هي ضرورة العودة إلى مصر، وفي الحال!.

وكانوا يعقدون بينهم الاجتماعات للوصول إلى أحسن طريق لتحقيق هدفهم، وأترك تذمُّر الممثلين الآن لأنني سأعود إليه فيما بعد بصورة أوضح.

انتقلنا بعد ذلك إلى «عين تموشنت» حيث أقمنا حفلتين، ثم رحلنا إلى «وهران» فأقمنا هناك حفلات طيلة سهرات ليلة الوقفة وثلاثة أيام العيد، ثم عزمنا على السفر صباح رابع أيام العيد إلى «معسكره»!.

وفي الصباح قمت مبكرًا لكي نتأهب للرحيل، وما كدت أفرك عيني حتى رأيت بطاقة بجواري على السرير، ألقيت عليها نظرة سريعة، فارتجفت من ناصية رأسي إلى أخمص قدمي؛ فقد كانت البطاقة من السيدة بديعة تقول فيها إنها يؤسفها أن تضطر إلى العودة إلى مصر، ثم لم تنْسَ أن تنبّهني إلى أنني عندما أستيقظ لكي أقرأ الرسالة تكون هي قد وصلت إلى الجزائر!!

قرأت الرسالة فدارت بي الأرض، ثم ارتديت ملابسي على عجل وذهبت إلى إدارة الفندق فأخبروني بأن السيدة حملت حقائبها وسافرت، فذهبت

إلى فندق الممثلين لكي أجدهم مجتمعين يتهامسون، فنظرت إليهم نظرة طويلة ثم قلت:

- ماذا تنتظرون؟! اتفضّلوا رَوَّحوا مصر..

ثم ألقيت عليهم درسًا قاسيًا، لم أترك خلاله كلمة واحدة من كلمات السبّ ولعن سنسفيل الجدود إلا ردَّدْتُها بقسوة وعنف.

ثم عدت أدراجي إلى الفندق، وكان بديع قد رحل منذ أيام إلى «معسكره»، فاتّصلت به تليفونيًّا، وطلبت إليه أن يعود في الحال لأننا سنعود إلى مصر، ولكنه أخبرني أنه قد باع جميع التذاكر على طريقته المعهودة، وأنه ليس من السهل العودة؛ لأن الجمهور سيفتك به، وسيتّهمه بالسرقة، حتى ولو ردّ إليه نقوده!! فوضعت السماعة، وبعد قليل جاءني الممثّلون والممثّلات لكي يعتذروا عمّا بدر منهم من إساءة؛ فصعَّرتُ لهم خدّي، ولكنّهم ألحّوا في الاعتذار بصورة جعلتني أشفق عليهم، فقرّرنا السفر، وبأسرع من لمح البصر أعددنا كل شيء، وصعدنا إلى السيارات!.

«الرِّيحَاني نمرة ٢»

اجتمع الممثلون ليدبِّروا مؤامرةً مُحْكَمَةَ الأطراف تعينهم على العودة إلى مصر، فوقف القلعاوي ليعلن للجميع أن وعاء صبره قد امتلأ وفاض، وأنه لا مناص من مفاتحتي في الأمر بصراحة وجرأة، فانبرت له إحدى الممثلات تقول له ما معناه إنه يقف أمامهم الآن عنتر بن شداد في حين أنه لا يكاد يراني حتى تتلاشى الشجاعة ويقف أمامي كالقط، فاحتج القلعاوي على هذه الإهانة بشدة، وأخبرهم أنه لا يخشى أحدًا مطلقًا، حتى ولو كان نجيب الرِّيحَاني، ثم

وعدهم بأنه سيأتي بما لم تستطعه الأوائل، فسألته إحدى الممثلات:

- وحتعمل إيه ياسي قلعاوي؟.

فوقف القلعاوي ليقدّم لهم مشهدًا تمثيليًّا عمّا يتوقّع أنه سيحدث، فوضع يده في جيب بنطلونه كما كنتُ أفعل في كثير من الأحيان، وهو يقول:

- أنا الآن نجيب الرِّيحَاني، وعندما يدخل نجيب سيقول: بون سوار عليكم ياجماعة...

ثم أخرج يده من جيبه وجلس في مكانه وهو يقول:

- أما الآن فأنا القلعاوي.. سأقف هكذا وأقول له: لا ياسي نجيب.. لا بون سوار ولا يحزنون!.

ثم عاد إلى تمثيل شخصيتي وهو يقول:

- ليه ياقلعاوي؟. كفى الله الشّر.. فيه حاجه!.

وبعد ذاك عاد إلى شخصيته كقلعاوي ليرد عليّ:

- حاجة بس؟. فيه حاجات كتير.. بصراحة احنا خلاص زهقنا، وروحنا طلعت.. احنا منقدرش نستنّى هنا أكتر من كده.

ثم وجّه نظره إلى الممثلين والممثلات وهو يقول:

- مش كده ولا إيه ياأخويا؟

فأبدى له الممثلون والممثلات موافقتهم ليعلنوا بصوت واحد:

- أيوه.!

ثم استرسل القلعاوي:

- شايف يا سي نجيب.. احنا بصراحة منقدرش نُقْعُد كده ولا ساعة

واحدة.. انت جنيت علينا برحلتك المقرفة دي.. انت راجل بطّال ماتعرفش رحمة.... انت... انت!!

وكنت سائرًا في ذلك الوقت أمام غرفة المؤتمر فسمعت هذه اللهجة الخطابية التي كان القلعاوي يقدّمها بكل شجاعة وقوّة، وإن كنت لا أعلم لمن توجّه هذه الاتهامات الخطيرة، فدخلت لأستجلي حقيقة الأمر؛ فتحت الباب ودخلت وأنا أردّد جملتي التقليدية:

- بون سُوار ياجماعة!.

فرد الجميع بصوت واحد:

- بون سوار ياأستاذ!.

فوجّهت كلامي للقلعاوي وأنا أقول:

- إيه الخطابة دي ياقلعاوي.. فيه حاجة؟!

- لا أبدًا ياأستاذ.. إزيك.. احنا مشتاقين جدًّا والله!.

ثم راح يكيل لي عبارات الإعجاب والثناء بلا قدر، فعلمت في الحال أن هناك في الأمر شيئًا.

وبعد البحث والاستقصاء علمت بجميع تفاصيل هذه المؤامرة!.

«اعْتذار.. ومَقْلَب»

وفي الطريق انتقيت إحدى الممثلات، وأسندت إليها أدوار بديعة، وظلّت الممثلة طيلة الطريق تتدرّب على الدور وتحفظه، ولم نكد نصل إلى «معسكره» حتى أسرعنا إلى المسرح لكي نقوم بعدّة بروفات حتى نطمئن إلى نجاح الممثلة المذكورة في تأدية أدوار بديعة.

وارتفع الستار عن الفصل الأول والثاني والثالث بنجاح منقطع النظير، ثم أقمنا حفلتين، وألحّ الجمهور في ضرورة إقامة حفلتين أخريين؛ فأقمناهما بنجاح كبير!.

وبعد منتصف الليلة الخامسة بقليل؛ أي بعد إسدال الستار على الفصل الثالث، دُعيت إلى التليفون لكي أستمع إلى صوت بديعة وهي تتحدث من الجزائر. اعْتَذَرَتْ اعتذارًا حارًّا جدًّا، ثم قالت إنها ستأتي في قطار الساعة السادسة صباحًا، ثم طلبت منّي توزيع الإعلانات في كل مكان. وفعلًا طبعنا إعلانات بأن السيدة بديعة أكبر ممثلة في الشرق والغرب ستعمل مع الفرقة ليلتين أخريين، ولم أنم هذه الليلة؛ لأنني خشيت ألا أستيقظ مبكرًا لمقابلة بديعة على المحطة، وفي الصباح المبكّر، في البرد القارس، ذهبت إلى المحطة لأنتظر أكبر ممثلة في الشرق والغرب، ووصل القطار، ولكن السيدة بديعة لم تحضر!! انتظرت القطار الذي يليه، ولكنّها لم تكن من ركابه!! وكانت الإعلانات قد ملأت جميع شوارع وطرقات معسكره؛ فكان مَقْلبًا، وكانت مشكلة!.

ولكننا لم نيأس؛ فقدّمنا الحفلة السادسة، وما أعظم سروري عندما اكتشفت أن الجمهور لم يحس بأي نقص في أفراد الفرقة؛ بل اعتقد أن بديعة تمثّل فعلًا، فقدمنا الحفلة السابعة فنجحت بدورها!.

«إلى مَرَّاكِش»

ثم انتقلنا إلى «تِلِمسَان» على حدود «مَرَّاكِش»، ومن هنا أرسلنا بديع خيري إلى «رَبَاط»، وفي الطريق تعرَّف بديع ببعض المراكشيِّين فأفهموه أن «رباط» هي مدينة الذَّهَب الرَّنَّان، فتعاقد بديع مع أحد المسارح على

أن نعمل به سبع ليال كاملة، وفي «رَباط» أقمنا سبع حفلات نزلت بنا إلى الحضيض، فكان إيراد الحفلة يتأرجح باختيال بين الستَّة جنيهات والثمانية، ولم تتعدَّ حفلةٌ واحدة الثمانيةَ جنيهات، وبذلك فقدنا كل ما نملك، وياليت الأمر وقف عند هذا الحد؛ بل خرجنا من «رَبَاط» مُحَمَّلِين بالدُّيون!!

ومن «رباط» سافرنا إلى «الدار البيضاء»؛ حيث أقمنا بضع حفلات نجحت بعض النجاح، فدفعنا ديوننا التي جلبتها علينا «رباط»، وبقي معنا ١٢ جنيهًا، ثم أزمعنا السَّفَرَ إلى «مَرّاكش»!.

وهنا أقف قليلًا لأتحدث عن الممثلين؛ فأقول إن الكلفة قد ارتفعت بيننا تمامًا، وأصبحنا أصدقاء وزملاء لأنني أُجْبِرْتُ على ذلك، فأصبح من حقّ أي ممثل أو عامل أن يصفعني على قفاي وهو يقول:

- «إزيّك يابو النُّجْب»، فأبتسم للعامل؛ لأنني كنت مضطرًّا للابتسام حتى لا يغضب العامل فيثور ويقرّر العودة، وخاصّة بعد أن ضربَتْ لهم بديعة أسوأ مَثَل.

ورويدًا رويدًا أخذت الكُلفة تعود؛ ولكن من جانب الممثّلين والعمّال، لا من جانبي أنا؛ وإليكم الدّليل.

اجتمع الممثلون أمام السيّارة في انتظار الصعود إليها للسّفر إلى «مراكش»، وكما يقضي الإتيكيت الجديد الذي فرضته عليَّ الظروف الأخيرة؛ وقفت بخشوع أمام باب العربة، ثم انحنيت قليلًا وطلبت إلى الممثّلين والممثّلات والعمّال أن يتفضّلوا، فتفضّلوا، وبعد أن صعدوا جميعًا أردت الصعود، ولكن جميع المقاعد كانت ممتلئة، فنظرت إلى الجالس بجوار الباب -وكان حميدو الميكانيكي- فطلبت إليه بخشوع أن يُفْسِح لي مكانًا بجواره، فقال لي بالحرف الواحد:

مكان إيه وبتاع إيه.. احنا ناقصينك كمان علشان تفلقنا.. روح اقعد في حتة تانية.

ثم نظر إلى الممثلين فابتسموا مهنّئين له على هذه الشجاعة التي أشعرتهم أن في السويداء رجالًا.

ولكن بلا جدوى، فودّعتهم، ثم استأجرت عربة لتنقلني إلى «مراكش». في «مراكش» علمت أن عربة الممثلين قد تعطّلت في الصحراء، وأنهم سيمضون ليلتهم في العراء يعانون وطأة البرد القارس، حتى يرسل إليهم محافظ «مراكش» مَنْ يأتي بهم!. وهكذا ترون يا حضرات القرّاء أن الله لا يضيع أجر المساكين.

ولا أكتمكم أنني فكرت جدّيًّا منذ اللحظة في العودة إلى مصر، ولكن العقبة الوحيدة التي كانت تصدمني في ذلك الوقت وتمنعني من العودة هي عدم وجود مصروفات العودة!.

«الحاج تهامي الجيلاني»

وفي «مرّاكش» رحّب بنا الحاج تهامي الجيلاني، المُلَقَّب بالباشا، وهو محافظ «مراكش» وحاكمها، ترحيبًا كبيرًا جدًّا، فدعانا جميعًا للإقامة بقصره الفخم، وكان يأخذ منا التَّذاكر يوزعها بنفسه على كبار رجال المحافظة الذين كانوا يوزعونها على الناس.

ولقد أقمنا عدّة حفلات في قصر الحاج تهامي نجحت نجاحًا كبيرًا بفضل معونته وتشجيعه لنا.

وبعد الانتهاء من آخر حفلة أقبل علينا الحاج تهامي وشكرنا باسم أهل

«مراكش» شكرًا أثلج صدورنا، ثم سلّم كلَّ ممثّل مظروفًا صغيرًا كان يحوي ألف فرنك، أمّا مظروفات الممثّلات فكانت تضم زوْجًا من الغوايش الذهبية المراكشية الفاخرة، وكان ظرفي يضم عشرين ألف فرنك، فانتهزت الفرصة وأعطيت جميع الممثلين والممثلات حسابهم وطلبت إليهم العودة إلى مصر، وبعد دفع حساب الممثلين تبقّى لديّ ما لا يزيد عن ٣٦ جنيهًا، في حين أن أقلّ ممثّل كان معه مائة جنيه بالتمام..

وفي «طنجة» استقلّ الممثّلون والممثّلات الباخرة إلى مصر.

واستقللت أنا باخرة أخرى إلى مارسيليا لأنني أزمعت الإقامة في باريس أسبوعًا يريحني من عناء الرحلة والمضايقات والبلاوي الزرقة التي كان يُنزلها ممثلو الفرقة فوق رأسي بلا أدنى شفقة أو رحمة!.

«في باريس»

ما كدتُ أصل إلى باريس حتى هبط الرقم إلى ما دون الثلاثين، وبعد أيّام هبط إلى ما دون العشرين، ثم راحت البقية تتناثر يمينًا وشمالًا بلا أدنى شفقة أو رحمة.

هناك مثل يقول إن اليهودي عند ما يفلس يعود إلى دفاتره القديمة؛ وكأي يهودي محترم عدتُ إلى دفاتري القديمة فتذكرت أن المسارح في تونس والجزائر ومراكش كانت تأخذ من إيراد الشبّاك ضريبة ٦٪ لجمعية المؤلّفين والملحّنين، احتججت بأنني مؤلف هذه الروايات فقالوا إذا أردت الاحتجاج فاحتج في باريس لدى المركز الرئيسي للجمعية.

وبهدوء اتّخذت طريقي إلى جمعية المؤلفين والملحنين لأحتجَّ رسميًّا،

وهناك قابلتني سكرتيرة مدير الجمعية، وكانت حسناء، وكلمة من هنا وكلمة من هناك تعرّفنا ببعض، فعزمتها على شاي، ثم على عشاء، ثم على سهرة، ثم... حتى أصبحت على الحديدة، والحمد لله الذي لا يُحْمَد على مكروه سواه.

ولكن الله سلَّمَ؛ فقد أثمرت مجهودات السكرتيرة الحسناء وصرفت لي الجمعية ١٢٠ جنيهًا.. «جنيه ينطح جنيه»، فامتدت مدّة إقامتي إلى أسبوعين، رحلت بعدهما إلى مرسيليا، ثم إلى الإسكندرية، فوصلت القاهرة وفي جيبي خمسون جنيهًا بالتمام، لتذر الرماد في أعين العواذل والحسّاد!.

الفصل الخامس

«فيلْمٌ في بَارِيس»

بينما كنت في باريس دعاني كَبيرٌ بشركة جوفون السينمائية لزيارة الشركة والاستديو، وكان معي الأستاذ إميل خوري، وكان سكرتير تحرير جريدة الأهرام، ثم دعته الظروف السياسية لترك منصبه ثم السفر إلى باريس للراحة والاستجمام هناك. ولم نكد ننتهي من زيارة الاستديو حتى عرض علينا الكبير المسؤول أن تُخرج الشركة فيلمًا أتولّى أنا بطولته، فرفضت في الحال، ولكن الأستاذ إميل خوري طلب إلى الكبير أن يترك له المسألة ليحلّها، فترك له الكبير مهمّة إقناعي، وبعد إلحاح ومفاوضات أقنعني بضرورة إخراج هذا الفيلم فقبلت، ثم استأذنت في السفر إلى مصر، على أساس أن يرسل إلى الأستاذ إميل خوري بمجرد الانتهاء من الترتيبات الخاصة بعمل الفيلم.

عدت إلى مصر كما سبق أن قلت ومعي خمسون جنيهًا، وفي الحقيقة أنني كنت قد اعتزمت ألا أكوّنَ فرقًا تمثيلية بعد الآن، وألّا أتحمّل هذه الأعباءَ الجسيمة، وخاصّة بعدما لاقيته من تعنُّت الممثلين وعُتُوِّهم أثناء رحلاتي المختلفة التي قمت بها خارج البلاد، وبعد أيام نفدت الخمسون

جنيهًا، وعدت إلى صديقي العزيز: الفقر، ويؤلمني أن فقري في هذه المرة كان مؤلمًا ومخيفًا؛ لأنني اضطررت في نهاية الأمر إلى بيع الكثير من الحليّ والهدايا التي كنت أحتفظ بها، بل وبعت كثيرًا من قطع أثاثي.

وبانتظام نزلت شيئًا فشيئًا من مطاعم الدرجة الأولى إلى الثانية ثم استقريت أخيرًا في أحد مطاعم الفول المدمّس، فاتّخذت منها سلاحي ضدّ الجوع صباحًا وظهرًا ومساءً، وكان صاحب المطعم اليوناني يظن أنني أشرّف مطعمه المتواضع باستمرار تواضعًا مني، وتقديرًا للخدمات الجليلة التي يؤدّيها للمجتمع والإنسانية.. ولو علم جنابه أنني ما فعلت ذلك إلا لشدّة الفاقه؛ لزالت الانحناءات والتعظيمات والتحيات التي كان يُمطرني بها بلا حساب!!

«إلى باريس»

وبينما كنت أقوم بجولتي بين المقاهي ومطاعم الفول المدمّس جاءني خطاب من الأستاذ إميل خوري يدعوني إلى باريس، ولم ينس أن يرفق الخطاب بحوالة بخمسين جنيهًا، فاتصلت بالأستاذ بديع خيري وطلبت إليه أن ينتظر مني رسالة أستدعيه فيها ليلحقني بباريس، ثم توكّلت على الله وعبرت البحر. هناك مثل يقول إن المنحوس الذي يعبر البحر ثلاث مرات يفارقه النحس، أمّا أنا فقد عبرت البحر حتى هذه اللحظة سبع مرات؛ ومع ذلك لم يفارقني النحس، ولعل هذا يرجع إلى أن نحسي كان من نوع مَكِين.

ما علينا!.

وصلت إلى باريس لكي يقابلني الأستاذ إميل خوري بترحيب منقطع النظير، وبعد سين وجيم علمت لماذا كان الأستاذ إميل خوري يلحُّ عليّ في أن

أترك له المهمة ليتصرّف؛ فقد تعاقد مع الشركة باسمه، ثم طلب مني أن أدخل معه شريكًا في الثلث، ولم أجد مفرًّا من القبول، فقبلت.

ثم أرسلت إلى بديع فحضر، ثم بدأت أنا وبديع نضع سيناريو وحوار الفيلم، ولكنني فوجئت بالأستاذ إميل خوري يعطينا سيناريو وحوارًا باللغة الفرنسية، ثم طلب منّا نقْلَه حرفيًّا إلى العربية، قرأنا السيناريو والحوار فإذا بهما من أسخف ما يمكن، ولا يصلحان مطلقًا للسينما. حاولت أن أحتجَّ، ولكن الأستاذ إميل أصرَّ على أن هذا هو سيناريو الفيلم، فترجمناه وأمرنا لله.

أضفْ إلى سخافة القصّة - واسمها «ياقوت»- أننا كنا نعاني أزمة شديدة جدًّا في الممثلين فكنّا نجمعهم من الطرقات، ولكي أضرب لكم مثلًا؛ أقول إننا احتجنا إلى شخص يمثل دور أستاذ يلبس جبّة وقفطانًا وعمامة، فلم نجد، واضطررنا في نهاية الأمر إلى إسناد الدور إلى رجل فرنسي لا يعرف من اللغة العربية حتى اسمها.. وتستطيع أن تتخيّل العناء الذي بذلناه مع هذا الشخص وأمثاله.

وبالاختصار.. لم أطمئن إلى هذا الفيلم، وأيقنتُ من أوّل وهلة أنه سيسقط سقوطًا فاحشًا!. فإذا أضفنا إلى هذا وذاك أن الفيلم أُخرج في ستّة أيام فقط لأن الأستاذ إميل كان يسعى دائمًا إلى ضغط الميزانية إلى أقصى حدٍّ ممكن؛ استطعنا أن نقتنع بأنه سينزل إلى الحضيض طَوَّالي!.

«الدنيا لما تضحك»

ولم نكد ننتهي من إخراج الفيلم حتى جاءني خطاب من الحاج مصطفى حفني يدعوني فيه إلى العودة إلى مصر في الحال لكي نبرم اتفاقًا للعمل على

مسرحه؛ فعدنا أنا وبديع.

ولما كنت -كما سبق أن قلت- أصبحت لا أطمئنّ للممثلين مطلقًا؛ فقد اتّفقت مع الحاج حفني على أن يتولّى هو إدارة الفرقة، وأقوم أنا بدوري كأيّ ممثل نظير نسبة مئوية من الأرباح.

ثم بدأنا العمل، فوضعت أنا وبديع رواية «الدُّنْيَا لمَّا تِضْحَك»، ولم نكد نقدّمها للجمهور حتى شعرت برهبة لم أدرك مداها.. نعم.. لقد صفّق لي الجمهور طويلًا، وبعد غيبة دامت ١٨ شهرًا تقريبًا، فشعرت في الحال أنني كدت ارتكب خطأ فاحشًا عندما فكّرت في ترك المسرح والتمثيل إلى الأبد، وأنني كدت أحرم هذه الآلاف من الناس من فنّي الذي ارتفعوا به إلى القمّة، فصفّقوا له، وهتفوا بأعلى أصواتهم، فكدت أحسّ وأنا أستمع إلى هتافهم المدوي بأنني كنت على وشك التقصير في حقّهم ومقابلة الجميل بالنكران، وكأيّ ممثل هاوٍ طَرِبْتُ، وطربت جدًّا لدرجة أقنعتني تمامًا بألّا أفكّر في ارتكاب هذه الحماقة مرة أخرى؛ حماقة اعتزال المسرح والتمثيل!.

وفي الصيف انتقلنا إلى الإسكندرية لنقدم بعض الحفلات، فنجحت نجاحًا كبيرًا، ثم عدنا إلى القاهرة لنقدم روايات «الشَّايِب لَمَّا يِتدلَّع»، و«الدُّنْيَا جَرَى فِيهَا إِيه»، فنجحت بدورها نجاحًا منقطع النظير، بدأت بعده أشمُّ نَفَسي، وأنتقل رويدًا رويدًا من محلّ الفول المدمّس إيّاه إلى مطعم أفخم شيئًا فشيئًا، حتى عدت إلى حالتي الأولى، فحمدت الله من الأعماق.

«إلى السِّينِمَا.. مَرَّةً أُخْرَى»

وبعد ذلك جاءني أحد المموِّلين السينمائيّين وعرض عليّ أن يخرج لي فيلمًا

نظير ثمانمائة جنيه، وخمسة بالمائة من الإيراد، ولا أكتمكم يا حضرات القُرَّاء أنني بعد الدرسَيْن اللَّذَيْن تلقَّيْتُهما على أيدي رجال السينما قد أزمعت عدم العودة إلى الظهور على الشاشة البيضاء، ولكن الثمانمائة جنيه لم تكن بالمبلغ الذي يتركه الإنسان يفلت من يده، وخاصَّة إذا كان في حاجة إليه؛ بل إلى مائة جنيه منه. وبناء عليه اتّفقنا. ثم جاءني المنتج بمخرج أجنبي قال إنه «قَد الدنيا»، وأنه قد أخرج روايات كذا وكذا، لكبار ممثلي انجلترا، ثم ختم قوله بأنه هو الذي سيتولّى إخراج فيلمي، والحقيقة أنني لم أطمئن إلى هذا المخرج، فأسرع المنتج يخبرني أنه قد أخرج رواية «بوَّاب العمارة» لعلي الكسار، ثم طلب منّي ألّا أُلْقِي حكمي على المخرج إلا بعد أن أشاهد هذه الرواية.

عُرِضَتْ الرواية، فكنت أوَّلَ من أسرع إلى السينما لمشاهدتها، وكذلك كنت أول من أسرع بالخروج منها!. ثم أسرعت إلى المنتج لكي أضع أمامه العربون والعقد مشفوعَيْن بـ «يفتح الله..» لأن العمر مش بعزقة.. فراح المنتج يتحايل عليّ قائلًا إن المخرج كان مقيّدًا أثناء إخراج «بواب العمارة»، أمّا في هذه المرة فإنهم سيتركون له مُطْلَقَ الحرية للعمل كما يشاء.. فقبلت!.

ولست في حاجة لأن أقول إن المخرج كان يتعنَّتُ معي، وكان يكلِّف الممثلين الإتيانَ بحركات تدفع إلى البكاء أكثر ممّا تدفع إلى الضحك، وكنت أحتجُّ على ذلك باستمرار لدى المنتج، فكان لا يأبه باحتجاجاتي، وينحاز إلى صفّ المخرج، فإذا أضفنا إلى هذا أن المخرج المذكور صرّح لبعض الناس أثناء إخراج الفيلم أنه سيكسر حاجة اسمها الرِّيحَاني؛ استطعنا في الحال أن نتنبَّأ بالفيلم، والفشل الذي سيعانيه.

وفعلًا حضرت أول حفلة لعرض الفيلم وانزويت في مكانٍ حتى لا يراني أحد، وحدث ما توقّعته؛ إذ رأيت نفسي على الشاشة في أبشع صورة، وفي حركات سقيمة مملة، وبعد انتهاء الحفلة جاءني المنتج ليعتذر عمَّا بدر منه، ثم يندم لأنه لم يأخذ بنصيحتي في أول الأمر.

وبعد ذلك وجّه المنتج كلَّ همِّه للانتقام من المخرج، فلم يستقر إلا بعد أن طردت الحكومة المخرجَ من الديار المصرية شرَّ طردة.

ومنذ تلك اللحظة صمَّمت فيما بيني وبين نفسي ألّا أعود مرة أخرى إلى السينما مهما كانت الأحوال، حتى ولو اضطررت إلى الموت جوعًا!.

«حكم قراقوش»

وبعد ذلك قدَّمنا رواية «حُكْم قَرَاقُوش» فنجحت نجاحًا منقطع النظير، فأتبعناها برواية «مِينْ يِعَانِدْ السِّتْ» فلاقت نفس النجاح.

وفي صيف عام ١٩٣٥ رحلت أنا والأستاذ بديع خيري إلى جزيرة قبرص للراحة. وفي قبرص ألَّفْنا رواية «مَنْدُوب فُوق العَادَة»، وكنت مُزْمِعًا افتتاحَ موسم سنة ١٩٣٦ بها، ولكن الظروف ساعدتنا بعد ذلك على تأليف رواية «قِسْمِتِي»، فافتتحنا بها الموسم، وجعلنا رواية «مَنْدُوب فُوق العَادَة» احتياطيّة، وكانت هذه أول مرة أجد أمامي فيها رواية احتياطية.

«جُمْهُورٌ جَدَيد»

وفي عام ١٩٣٦ قدّمنا روايات «حُكْم قَرَاقُوش»، ثم «مَنْدُوب فُوق الْعَادَة»، وقد أطلقنا عليها بعد ذلك اسم «٣٠ يوم في السجن»، واختتمنا الموسم برواية

«الدُّنْيَا على كَفّ عَفْرِيت»(*). وهنا أقف قليلًا لأسجّل ملاحظةً أثلجت صدري؛ فقد بدأت العائلات الأرستقراطية والطبقات الراقية من وزراء إلى باشوات إلى عظماء يتردَّدون على رواياتي، فكنت أشعر بفرح شديد، كان له كبير الأثر في توجيه رواياتي توجيهًا يتناسب مع هذه البيئة الجديدة التي بدأتُ أمثّل لها.

«سلامة في خير»

وبينما كنت أرتدي ملابسي ذات مساء للذهاب إلى المسرح اتّصل بي الأستاذ بديع خيري تليفونيًّا وقال إنه يتكلّم من استديو مصر، وطلب منّي أن أذهب في الحال إلى الاستديو لأن الأستاذ أحمد سالم مديره يريدني في الحال، وقبل أن أسأل الأستاذ بديع عن غرض هذه الدعوة المستعجلة أعطى السماعة للأستاذ أحمد سالم، ليقول لي إنه ينتظرني لأمر هام. أكملت ارتداء ملابسي، وأسرعت إلى الاستديو لكي أجد الأستاذ أحمد سالم في انتظاري، وبعد السلام والتحية، والسؤال عن الصحة الغالية، فاتحني الأستاذ أحمد سالم بأن استديو مصر قد قرّر إخراج رواية أتولّى أنا بطولتها.

وفي الحال وبدون تفكير رفضت، ورفضتُ بشدَّة وعنف!.

فراح الأستاذ أحمد سالم يُسْبِغُ جوًّا خياليًّا حول الفيلم، والنجاح منقطع النظير الذي سيلاقيه، فرفضت أيضًا. وفجأة وقف الأستاذ أحمد سالم ليقول لي بلهجة خطابية إن الإشاعات قد انتشرت في البلد حول فشلي في التمثيل

(*) كانت رواية «الدنيا على كف عفريت» هي آخر رواية قدّمها الرِّيحَاني على المسرح؛ إذ إنه ما كاد الستار يُسْدَل عن الفصل الأخير حتى خَرَّ الأستاذ نجيب مريضًا. (المُحرِّر)

السينمائي، وإنه كرجل يحبني ويحب فني يأبى على نفسه أن يقف أمام هذه الشائعات موقفَ المتفرّج، فسعى إلى إخراج هذا الفيلم، وأعدّ له كل العُدَّة لكي ينجح؛ فتختفي هذه الشائعات.

الحقيقة أن الفار لعب في عبّي؛ فوافقت، واتّفقنا على أن نبدأ في الفيلم بعد أن ننتهي من رواية «الدُّنْيا على كفّ عفريت».

«السِّيناريو.. والْحوار»

مكثنا بضعة أيام نضع السيناريو والحوار أنا والأستاذ بديع، حتى إذا ما انتهينا منه أسرعنا إلى الأستاذ أحمد سالم لكي نعرضه عليه، فطلب إلينا الأستاذ سالم أن نتركه عنده يومين لكي يقرأه، وبعد اليومين ذهبنا إليه، فقال إنّه مسافر إلى أوروبا لبعض الأعمال الخاصة بالاستديو، ثم عرض علينا فكرة جديدة للسيناريو لنناقشها، ولأول مرة أعترف لأحد بأن فكرته في غاية العظمة. وفعلًا اجتمعنا أنا وبديع لنضع السيناريو حول هذه الفكرة وكذلك الحوار. وبعد الانتهاء من السيناريو والحوار أطلقنا على الرواية اسم «أَفْرَاح»، فقال الأستاذ أحمد سالم إنه يرى أن يطلق عليها اسم «سلامة في خير» فوافقنا، وبدأنا في إخراج الفيلم!!

سألت عن المخرج فقيل إنه يُدْعَى «نيازي مصطفى»، ولا أكتمكم أنني لم أرتَحْ في أول الأمر لهذا المخرج، فوجّهت إليه بعض الاتّهامات؛ إذ لا يُلْدَغُ الممثّل من مخرج مرّتين.

ولكنني اكتشفت بعد ذلك أنه شابٌّ في غاية الذكاء والنشاط، فاعتذرت له عمّا بدر مني في حقه.

ولم يكد الأستاذ أحمد سالم يعود من أوربا حتى أوشكنا على الانتهاء من إخراج الفيلم وعرضه، ولست في حاجة لأن أقف مرة أخرى لأعلن أن الفيلم قد نجح نجاحًا كبيراً، وأظن أن القراء يشهدون بذلك. ولأول مرة بدأت أرتاح للسينما والعمل بها، وخاصة بعد أن اختفت الشائعة التي كانت تدور قبل عرض «سلامة في خير» حول فشلي على الشاشة البيضاء.

الفَصْل السَّادِس

«مسرح ريتز»

وأقف هنا قليلًا لأتحدث عن قصة مسرح ريتز وكيف انتقلنا للعمل فيه.

لقد كنّا حتى أواخر عام ١٩٣٥ نعمل على مسرح برنتانيا -مكان سينما الكابتول الآن- حسب الاتفاق المبرم بيني وبين الحاج مصطفى حفني صاحب المسرح.

وفي الشهور الأخيرة من عملنا على هذا المسرح صدمنا -كالمعتاد- بضائقة مالية تبعتها حالة ركود في الإقبال على رواياتنا، لدرجة أن إيراد الشباك أخذ يهبط شيئًا فشيئًا حتى وصل إلى سبعة جنيهات، فتضخّمت الديون علينا ولم نستطع دفع أجر المسرح.

وفي أحد الأيام فوجئت بالحاج مصطفى حفني ينبئني بأنني مدين له بمبلغ وقدره، وأن المائتي جنيه التي سبق أن دفعتها إليه كتأمين أصبحت من حقّه، ولم يكتفِ بهذا القدر؛ بل راح يؤكّد أننا مازلنا مدينين له بمئة جنيه، وبناء عليه يؤسفه، ويؤسفه جدًّا، أن يوقع الحجز على كل ما نملكه داخل المسرح من ملابس ومناظر وإكسسوار.. إلخ. فحاولت أن أثنيه، ولكنّه أصرّ على توقيع الحجز، وفعلًا وقَّعَ علينا الحجز، وخرجنا إلى عرض الطريق ونحن لا نملك شيئًا.

وأقف مرة أخرى لكي أقول إن هذه ليست المرة الأولى التي يوقّع فيها الحاج مصطفى حفني علينا حجزًا؛ فله سوابق في هذا المضمار كما يعلم القرّاء من خلال سطور هذه المذكرات!.

ما علينا..

أما قصة مسرح ريتز فتتلخّص في أنه ملك عائلة «عاداه» بالإسكندرية، وكان الأستاذ يوسف بك وهبي قد استأجره ليعمل عليه هو وفرقته، ولكنه أصيب بضائقة مالية فاستأجره المسيو جورج ناعوم، وكان قد أزمع تحويله إلى دار للسينما، وفعلًا اتفق مع أصحاب المسرح على ذلك، ولكنه عندما علم أننا نهيم في الطرقات عرضَ عليَّ أن أستأجر منه المسرح، فاستأجرناه، وبدأنا العمل عليه في نوفمبر عام ١٩٣٥ حيث قدّمنا روايات «حُكْم قَرَاقُوش»، و«مَنْدُوب فُوقْ العَادَه»، و«الدُّنْيَا عَلَى كَف عَفْرِيت».

ولقد صادفنا النجاح على هذا المسرح فتحسنت حالتنا المالية، فدفعنا ديوننا المتراكمة علينا، وفجأة أصيب المسيو جورج ناعوم بأزمة مالية فعرض علينا أن نحلّ محله أمام أسرة «عاداه» أصحاب المسرح، فلم نمانع، وعقدنا اتفاقًا مع الأسرة على أن نستأجر المسرح لمدة خمس سنوات، تتجدّد من تلقاء نفسها(*).

«لو كنت حليوه»

وفي أكتوبر عام ١٩٣٧ دُعيت لتمثيل رواية «لَوْ كُنْتْ حلِيوَه» في دار الأوبرا

(*) تجددت مدة الإيجار بعد ذلك ثلاث مرات، وكانت آخر مرة قبل وفاة الأستاذ نجيب الرِّيحَاني بشهرين، وتنتهي هذه المدة عام ١٩٤٥. (المحرر)

الملكية أمام حضرة صاحب الجلالة الملك، وكانت هذه أول رواية لي يتفضل جلالة الملك بمشاهدتها، وكان مقرّرًا أن تبدأ الحفلة في تمام الساعة التاسعة والنصف، فأمرت الممثلين بأن يحضروا في الساعة الثامنة لكي نجري بعض البروفات، وفي الساعة الثامنة حضر الممثلون والممثلات، ما عَدَا السيدة زينات صدقي، وأخذت عقارب الساعة تسرع في طريقها حتى جاوزت التاسعة والربع ولم تحضر زينات، فأرسلت من يبحث عنها في منزلها وعند أقاربها وفي الشوارع والطرقات، ولكن البحث أسفر عن فشل في العثور عليها، فخرجت إلى الطريق أبحث عنها في ميدان الأوبرا والعتبة، ومكثت كالمجنون فترة طويلة؛ فهذه كما سبق أن قلت أول رواية يتفضّل جلالة الملك بمشاهدتها، ومن المؤلم أن الستار سيُرفع عن الفصل الأول عن مشهد لزينات صدقي، فكانت مشكلةً أطارت عقلي.

وفي الساعة التاسعة والنصف إلا خمس دقائق شاهدت زينات وهي سائرة تتمخطر في طريقها إلى الباب الخلفي للمسرح فجذبتها بعنف، وبأسرع ما يمكن ارتدت ملابسها ولم تكد تتّخذ مكانها على خشبة المسرح حتى عزف السلام الملكي، ورُفع الستار عن الفصل الأول.

وبعد إسدال الستار عن الفصل الأخير وقف جلالة الملك ونظر إلى جمهور المتفرجين، ويبدو أن عددهم كان قليلًا، ثم وجّه جلالته النطق السامي التالي، وجميع تقاطيع وجهه تنطق بالتأثّر العميق:

«أتعشم أن تكونوا قد استفدتم من الرواية العظيمة دي..».

«اسْتَنَّى بَخْتَك»

وفي عام ١٩٣٨ قدّمنا رواية «استنى بختك» بعد أن مكثت أنا والأستاذ

بديع خيري نضع حوارها قرابة شهرين كاملين. ولكن هذا المجهود الكبير الذي بذلناه سرعان ما نسيناه عندما قُوبلتْ بنجاح كبير. والذي يدعو إلى السرور أوّلًا، والأسف ثانيًا، أن الجرائد قابلت هذه الرواية بالإعجاب والتقدير والإطناب، ثم عادت فقالت بالبنط العريض: إن هذه أول رواية تنجح لشخصي الضعيف، ثم راحت تدافع عن رواياتي السابقة، وأضافت: إنها إذا كانت قد فشلت فإن الخطأ في ذلك لا يرجع إلى العبد لله؛ وإنما يرجع إلى المشرفين على إدارة الفرقة والدعاية لها؛ لأنهم قصروا في الإعلان عن هذه الروايات!.

«حادث سرقة»

كان عندي خاتم رشيق أعتزّ به اعتزازًا كبيرًا لسببين؛ أولهما: أنه لازمني مدة طويلة، فكان يعاني معي وطأة الفقر والعَوَز، كما كان يؤدّي لي خدمات جليلة كلما اشتد بي الضنك لأنه متطوع بالانفصال عن إصبعي للذهاب إلى خزينة أحد المرابين، ثم يعود مرة أخرى إلى إصبعي عندما تتحسّن الأحوال، ويشمّ جيبي رائحة الفلوس. أما السبب الثاني الذي يجعلني أعتز بهذا الخاتم؛ فهو أنه كان مهدى إليّ من شخص عزيز، وبالاختصار، بحثت عن الخاتم في إصبعي ذات يوم فلم أجده!.

فقمنا ببحث دقيق داخل المسرح وخارجه وفي المنزل وخارجه فلم نعثر له على أثر، فاستدعيت أحد المنوِّمين المغناطيسيّين وطلبتُ إليه أن يكشف لي عن سارق الخاتم العزيز، وقد حضر عملية التنويم معي الأستاذ بديع خيري والسيدة ميمي شكيب. ولكن جميع المحاولات ذهبت سدى، ولم نهْتَدِ إلى السارق الأثيم، فحاولت محاولةً أخيرة بأن أعلنت بين الكواليس أن المنوِّم

المغناطيسي قد اهتدى إلى سارق الخاتم، وبناء عليه فإنّني أعطي للسارق فرصة يومين لكي يتقدّم بالخاتم والاعتذار، وإلّا سأضطرُّ إلى إبلاغ النيابة إذا لم يحضر خلال اليومين.

ولم يتقدّم السارق، وطبعًا لم أتقدّم للنيابة، فأسفت لفراق هذا الخاتم الحبيب إلى الأبد!.

«أبو فراس»

ومن الطريف أن رواية «اسْتَنَّى بَخْتَك» فيها ذكرٌ لشخصية خرافية اسمها «أبو فراس»، يقول إن الذي ظلّ أربعين عامًا منحوسًا لا بُدَّ أن يقضي أربعين عامًا مثلها في سعادة.

وحدث أن كانت إحدى بنات الذوات تشاهد هذه الرواية فتخيلت أن «أبا فراس» هذا لا بُدَّ أن يكون موجودًا، وله مقام؛ مثل السيدة زينب وسيدي أبو مسعود.

ولم تكذِّبْ الآنسة خبرًا، فجاءت إليّ وهنّأتني بنجاح الرواية، ثم قالت: «بس والنبي يا أستاذ فين أبو فراس ده علشان عايزة أزوره وأتبرَّكْ بيه!».

«النَّحّاس باشا والكَادْر»

وذات مساء حضر إلى المسرح رِفْعَة مصطفى النحاس باشا، ومعالي مكرم عبيد باشا لمشاهدة «استنَّى بَخْتَك»، وكنت أمثِّل في الرواية دور «كاتب» يطلب عملًا في دائرة «الباشا»، ولكن زوجة الباشا اشترطت عليَّ شروطًا قاسية؛ منها أن أقوم بمغازلتها أمام زوجها حتى يغار عليها، فقمت بهذه

المهمة على مَضَضٍ؛ لحاجتي إلى نقود، فقلت لها:

- طَيِّبْ.. لكن بِدِّي أعرف.. هِيَّ الشُّغْلَة دِي في الكادر ولّا لأ؟.

فأعجب النحاس باشا بالسؤال، والتفت إلى مكرم باشا وقال ضاحكًا:

- سؤال كويّس.. علشان يدخل «الخدمة» عايز يعرف حيكون «مربوط» على أي «درجة»!.

«سِي عُمَر»

وفي فبراير عام ١٩٣٩ دعاني الأستاذ حسني بك نجيب مدير استديو مصر لزيارته لمسائل هامّة، فذهبت إليه، ليفاتحني بأن الاستديو بعد أن لمس النجاح الكبير الذي لاقاه فيلم «سلامة في خير» قد قرّر إخراج فيلم آخر لي، فلم أر مانعًا من إخراج هذا الفيلم، وطلبت أجرًا قدره ٢٠٠٠ جنيه، ولكن حسني بك أخبرني أنّ ألفين من الجنيهات مبلغ جسيم جدًّا، فقلت له إن هذا المبلغ لا يُعَدُّ جسيمًا بالنسبة للمجهود الكبير الذي أبذله في وضع سناريو الفيلم وحواره وفي تمثيله، وكذلك لا يُعَدُّ جسيمًا إذا قيس بالأرباح التي تعود على الاستديو بعد عرض الفيلم. وبالاختصار لم يوافق حسني بك على إعطائي ألفي جنيه، فاستأذنت وعُدْتُ أدراجي إلى المسرح!.

وفي هذه الأثناء كان استديو مصر قد استدعى خبيرًا فرنسيًّا في السينما لدراسة حالته وتقديم تقرير عنه، وتصادف أن زار هذا الخبير مسرح ريتز؛ حيث شاهد رواية «اسْتَنَّى بَخْتَك»، فلمّا انتهى التمثيل صعد إليَّ، وهنَّأني بحرارة.

وبعد يومين من هذا الحادث تحرّك استديو مصر فجأة في سبيل الاتفاق معي على إخراج الفيلم الجديد وإعطائي ألْفَيْ جنيه بلا قيد ولا شرط، فبدأنا

أنا والأستاذ بديع نضع سيناريو الفيلم وحواره.

«خِلاف.. وتَوَقُّف»

ثم بدأ الأستاذ نيازي مصطفى في إخراج الفيلم، وبعد أسبوعين من بدء الإخراج وقع خلافٌ بيني وبين الأستاذ نيازي حول بعض المسائل، فكان الأستاذ نيازي يرى أن تقوم خناقة كبيرة على نمط خناقات هوليود، ولكنني لم أر مبرّرًا لهذه الخناقة وتضييع الوقت، كما وقع خلاف آخر حول قيامي بتمثيل شخصيتين؛ إحداهما كاذبة، والأخرى حقيقية، فقلت للأستاذ نيازي إن هذا سيحدث ارتباكًا عند الجمهور، ولكنه لم يقبل وجهة نظري، وأصرَّ على قيامي بالشخصيّتين، ثم هناك نقطة ثالثة زادت الخلاف - أو الطين بلة، على حد قولهم- وكانت تدور حول اختيار بعض الممثلين. وبالاختصار؛ تفاقم الخلاف لدرجة لم نستطع بعدها الاستمرار في العمل، فظلَّ معطَّلًا ما يقرب من شهر ونصف!.

ثم تشكّلت لجنة برئاسة فؤاد بك سلطان وعضوية عبد المقصود بك أحمد وبعض عظماء بنك مصر وستوديو مصر لإزالة أسباب التعطّل، وبالتالي أسباب الخلاف.

وقد أقرّت اللجنة وجهة نظري، فوافقت على طلباتي، ثمّ عدنا إلى استئناف العمل في الفيلم!.

«زيارَة مَلَكِيَّة أُخْرَى»

وفي أواخر مارس سنة ١٩٣٩ دعاني النَّادي الأهلي لأقدِّم رواية «استنَّى

بخْتَك» مساء الأحد ٢ أبريل في حفلته السنوية، أمام حضرة صاحب الجلالة الملك، وحضرة صاحبة الجلالة الملكة.

وما كاد الستار يُسدل عن الفصل الأول حتى استدعاني جلالة الملك لمقابلته، فأسرعت لارتداء ملابسي، ولكن مندوب جلالته قال إنّه ليس هناك متسع للوقت، وأنه عليّ أن أقابل جلالته بملابس «الشغل»، فأسرعت إلى المقصورة الملكية.

وكان جلالته قد لاحظ خلوَّ بعض الألواج والبناوير، فلمّا سأل عن سبب ذلك أجابه حسنين باشا بأن جميع الألواج والبناوير مباعة، فقال جلالته:

- أنا متأكّد أن الّلي ماجوش الليلة راح يتأسّفوا لمّا يسمعوا من الحاضرين عن الرواية.

ثم تبسَّطّ جلالته في الحديث فقال لي:

- أنا باستعجب.. إنتم صوتكم ده ما يندبحش مع المجهود الطوّالي؟

فأجبت:

- يا مولاي أنا بقى لي ٢٥ سنة بالشكل ده!

فابتسم جلالته وقال:

- يعني بقى لك ٢٥ سنة بتجعّر؟

ثم جاء دور صديقي الأستاذ بديع خيري، فقدّمه سعادة حسنين باشا قائلًا:

- ده يا مولاي الّلي عمل أغاني الزفاف.

فابتسم جلالته لبديع، ووجّه إليه بعض عبارات التشجيع.

«زِفْته»

وعلى ذِكْر عطف جلالته على فرقتنا؛ أذكر أنني كنت أقدّم أمام جلالته رواية «لو كنت حليوه»، والرواية تضمّ مشهدًا أقوم فيه بتوزيع هبات على الممثلين تتراوح بين الألف جنيه والثلاثة آلاف، وكنت كلما أعطيت ممثلًا ورقة تضمّ الهبة أقول له:

- خُدْ يا سيدي.. وآدي كمان زِفْته.

وبعد انتهاء الرواية تفضّل جلالة الملك فاستدعاني وقال لي:

- إيه ده يا سي نجيب.. ماتحدفنا بشوية زفت من الزفت بتاعك اللي عمّال توزّعه على الممثلين.!

«الدَّلُّوعة»

وفي ٨ أبريل عام ١٩٣٩ قدّمنا رواية «لازم أتجوزك»، وقد أطلقنا عليها بعد ذلك اسم «الدَّلُّوعة»، فنجحت نجاحًا منقطع النظير دفعني إلى إعادة تمثيلها عشرات المرات! وقد أطلق عليها رجال الصحافة اسم (الرواية الخالدة)، ولا أظنُّهم كانوا مبالغين في هذه التسمية!.

«رِحْلَة إلى فِلَسْطِين»

وفي صيف عام ١٩٤٣ دعانا بعض المتعهدين بفلسطين لإقامة عدّة حفلات هناك، فانتقلنا إلى حيفا حيث أقمنا ليالي في تياترو الحمراء، ولست في حاجة لأن أقول إن تياترو الحمراء هذا يُعَدُّ من أفخم مسارح الشرق من ناحية الموقع والأثاث والنظام، ولقد لاقت جميع الحفلات التي أقمناها

بتياترو الحمراء نجاحًا كبيراً، لدرجة أن الصالة كانت في جميع الليالي ممتلئة بجمهور المتفرجين بين واقفين وجالسين، وقد بلغت شدة الزحام درجة كبيرة لم أستطع إزاءها أن أؤدّي واجبي على الوجه الأكمل؛ لأنني - والحمد لله- من الناس الذين يتضايقون من الزحام، حتى ولو كان مجلبة للأرباح الطائلة، ولعل الفضل الأكبر في شدة هذا الزحام يرجع إلى الطريقة المُثْلَى التي كان يتّبعها الأستاذ طلعت حسن في الدعاية عن الفرقة وفي توزيع التذاكر؛ فقد أوتي هذا الأستاذ طلعت قدرة فائقة في (رصّ) المتفرّجين، سواء واقفين أو جالسين، رصًّا مُحْكَمًا، بحيث لا يستطيع الهواء أن ينفذ من بينهم.

ما علينا..

ثم انتقلنا إلى يافا؛ حيث أقمنا ثلاث ليال، نجحت بدورها، وبعد ذلك انتقلنا إلى القدس؛ حيث أقمنا خمس ليال أخرى، وفي القدس دعانا أحد المتعهدين باسم جلالة الملك عبد الله لزيارة شرق الأردن، ولإقامة حفلتين هناك.

فانتقلنا إلى عمّان؛ حيث أقمنا حفلتين على مسرح سينما البتراء مساء ٤- ٥ يوليه.

والحقيقة أنني شعرت بشيء من الرهبة عندما علمت أن جلالة الملك عبد الله سيشرّف الحفلة الثانية، ولعل هذه الرهبة هي التي دفعتني إلى التفكير طويلًا في انتقاء الرواية التي سأمثّلها أمام جلالته؛ لأنني لم أكن أعلم أي أنواع الروايات يفضل.

وبعد التفكير الطويل وتبادل الآراء بيني وبين الأستاذ بديع خيري رأينا أن نقدم رواية «الدلوعة» لأسباب كثيرة؛ أولها: أن هذه الرواية من مستوى

رفيع، وثانيها: أنها تتضمن انتقادًا خفيفًا للأداة الحكومية والروتين الحكومي العقيم.

رفع الستار عن الفصل الأول، وأُسدل، ولا أذكر أن جلالة الملك عبد الله قد ابتسم مرة واحدة، أو صفق كما كان يفعل كبار المدعوين وصغارهم، فشعرت بخيبة أمل، ولكن الأستاذ بديع والممثلين طمأنوني بقولهم إن الفصل الثاني والثالث أقوى بكثير من الفصل الأول، ولا شكَّ أنهما سينتزعان إعجاب جلالة الملك.

قدّمنا الفصل الثاني ولكنه لم يكن أسعد حالًا من زميله الفصل الأول؛ لأن جلالة الملك عبد الله لم يقدم أية حركة أو إشارة تدل على إعجاب بنا.

ولكن الفصل الثالث كان يختلف كثيرًا عن الفصلين الأول والثاني.. نعم، وكان الاختلاف واضحًا؛ لأن وجه جلالة الملك عبد الله قد تأثّر جدًا، فعلته علامات، لا أقول الإعجاب؛ ولكن علامات الاستياء والحزن والرثاء لأشخاصنا الضعفاء.

ولم يكد الستار يُسدل عن الفصل الثلث، ونصل إلى النتيجة التي وصلنا إليها من إغضاب جلالة الملك عبد الله، حتى أيقنت في الحال أن العمر مش بعزقة، وبناء عليه ارتديت ملابسي على عجل لكي أغادر عمّان في الحال، ولكنني لم أكد أنتهي من ارتداء «الجاكت» حتى أحسست بيدٍ تربت على كتفي، فالتفت إلى الوراء لأجد مندوب جلالة الملك عبد الله يدعوني لمقابلة جلالته.. عال.. جالك الموت يا تارك الصلا!.

وبحياء وخجل تقدّمت إلى جلالة الملك عبد الله بخطوات مرتبكة، ثم انحنيت أمامه وأنا ألقي التحية، ولم أكد أرفع رأسي حتى دعاني جلالته

للجلوس. ليدور بيننا الحديث التالي:

- إيه التمثيل ده يا أستاذ نجيب؟!

- ماله يا جلالة الملك؟!

- ضعيف جدًّا.. ثُمَّ أَضِفْ إلى ذلك.. كيف تتجرّأون وتنقُدون موظفي الحكومة عندكم؟

- إنني أعتقد يا جلالة الملك أن النقد هو من أقوى وسائل الإصلاح.. فنحن نتلمّس الأخطاء ثم ننقدها في أسلوب خفيف.. لا يثير أحدًا، حتى الذين ننقدهم!

- هذا غير صحيح يا أستاذ نجيب. إن التمثيل لم يُخْلَق لانتقاد الحكومة والوزراء والحكّام؛ وإنما خلق لتمجيدهم والإشادة بفضلهم ورفعهم إلى أعلى مراتب الإجلال والاحترام!.

ثم راح جلالة الملك عبد الله يلقي عليَّ محاضرة طويلة عن التمثيل ورسالته وما يجب علينا أن نعمله حتى نؤدي هذه الرسالة على الوجه الأكمل. وقد استغرقت هذه المحاضرة ما يقرب من نصف ساعة، لم تكد تنتهي حتى وعدت جلالته بأنني سأعمل بكل ما جاء فيها نصًّا وروحًا، ثم استأذنت في الانصراف، وأسرعت إلى الفندق لكي أنبّه على جميع الممثّلين والممثّلات أننا سنرحل إلى مصر في الصباح الباكر!.

وبعد أن ألقيت الأوامر لإعداد العدة للسفر جلست لأستريح قليلًا، ثم فوجئت بمندوب جلالة الملك عبد الله مرة أخرى يدعو جميع أفراد الفرقة بأمر جلالته لتناول الغداء على ظهر المائدة الكريمة ظهر الغد!.

أقول الحق إنني قد احترت وفكّرت طويلًا؛ إن جلالة الملك عبد الله غير

راض عنّا ولا عن تمثيلنا، ويدلُّ على ذلك هذه المحاضرة الطويلة التي ألقاها عليَّ جلالته؛ إذن فما هو الداعي لهذه الدعوة لتناول الغداء، وما الداعي لكل هذا الترحيب؟!

ولمّا كان لا بُدَّ من تلبية هذه الدعوة؛ فقد قرّرنا تأجيل السفر لبعد الظهر، وقبل الظهر بدقائق انتقلنا إلى قصر جلالة الملك عبد الله ليقابلنا أعوانه بكل ترحيب واحترام، وبعد انتهاء الغداء اكتشفت من المظاهر التي كانت تخيّم عليه أنني لم أكن مقصودًا بهذه الدعوة بالذات، ولا الفرقة بأكملها؛ إنما كان المقصود بها بعض أعضاء الفرقة.

والذي أستطيع ذكره أن الغداء ما كاد ينتهي حتى أسرعنا إلى حقائبنا، ثمّ إلى مصر!.

«السَّنَوات الخُضْر!»

عدنا إلى القاهرة، لنستأنف العمل على مسرح ريتز من جديد، وكانت الحال قد بلغت من الانتعاش حدًّا أرهقنا، وقد يكون عجيبًا أن يرهقنا الانتعاش، ولكنها الحقيقة؛ فقد كنّا نواجه جمهورًا يربو عدده على عدد مقاعد مسرح ريتز مرّتين في كل مساء، وكان هذا رغم أنه يزهينا؛ كان يورثنا المتاعب؛ إذ كان بعضهم يحاول أن يجد له مكانًا في المسرح، فإذا عجز جاءني شخصيًّا يرجوني أن أجد له هذا المكان!.

ومضينا نعمل بروح وثّابة..

أخرجنا رواية «سلاح اليوم»، وكان هدفي أنا والأستاذ بديع خيري حين وضعناها أن نجعلها ملائمة لروح العصر، الذي اكتملت فيه العقول ونمى الوعي.

وكانت هذه الرواية من أنجح رواياتنا في العهد الحديث، إذ قامت على نقد أعضاء مجالس الشَّركات نقدًا مُرًّا في أسلوب ناعم.

ثم أخرجنا رواية «الدنيا ماشية كده»، «الستات ما يعرفوش يكدبوا»، ورواية «إلّا خمسة».

وهكذا نشط دينامو العمل مقابل ما لقيناه من الإقبال المشجّع من الجماهير، وكانت هذه السنوات الأخيرة منذ سنة ١٩٣٩ أكثر سنوات عمر فرقتنا رواجًا وانتعاشًا.

«احتجاجات»

وبمناسبة الحديث عن هذه الروايات، يجدر بي أن أذكر ما عاصرها من العقبات، والعثرات.

فعندما أخرجنا رواية «حسن ومرقص وكوهين»، توالت علينا الاحتجاجات؛ فما هي دوافع وأسباب هذه الاحتجاجات؟.

كنا قد أسمينا الرواية (محمد ومرقص وكوهين)؛ فلم يعجب هذا فضيلة شيخ الأزهر، وأرسل خطابًا إلى وزارة الداخلية يطالب فيه بضرورة تغيير اسم (محمد) أو حذف الرواية!.

ونزولًا على رغبة فضيلته أبدلنا اسم محمد باسم حسن، ولكنه عاد مرة أخرى إلى الاجتماع بأن اسم حسن من الأسماء الشريفة؛ إذ هو اسم أخ الحسين رضي الله عنه.

وتولّتنا الحيرة؛ كيف نجد اسمًا لمسلم غير الأسماء التي يمكن أن يحتج عليها فضيلة شيخ الأزهر!.

وما زلنا في حيرتنا حتى توالت علينا الاحتجاجات؛ فقد احتجّت الكنيسة الأرثوذكسية أن اسم مرقص من الأسماء التي يجب أن يتوفّر لها منتهى الاحترام؛ لأنه اسم صاحب الكنيسة المرقصية الأرثوذكسية.

كما احتجّ عليها أكثر من عشرين شخصًا من المنصورة من اليهود، وقالوا إن اسم كوهين يجب أن يرتفع عن هذه (السفاسف) - يعني رواياتنا- لأن معناه بالعبرية «الكاهن الأكبر».

واجتمعنا أنا وبديع في حيرتنا، ونظرت إليه، ونظر إليَّ، ثم صمَّمْنَا على ألّا نغيّر الأسماء، وليكُنْ ما يكون.

وانتهت القصة عند هذا الحد.

«شنتوفلي»

وما دُمْتُ قد ذكرت هذه الاحتجاجات؛ فلأَذْكُرْ أيضًا ذلك الاحتجاج الطريف..

أخرجنا رواية «الدُّنْيَا لَمَّا تِضْحَك»، وفيها شخصية سورية يقوم بتمثيلها الزميل بشارة واكيم، اسمها شنتوفلي.

ومع أننا أجهدنا نفسَيْنا أنا وبديع في البحث عن اسم لا يكون صاحبه من الأحياء، وانتهى بحثنا إلى هذا الاسم، مع هذا فقد ظهر لنا شنتوفلي من الأحياء، وأصرَّ في خطاب وجَّهه إلينا على استبدال هذا الاسم، وإلّا..

وكانت (إلّا) هذه معناها (قضية).

والحق أنني كنت أتحرّق شوقًا لأن أقف في المحكمة في قضية من هذا النوع لكي أُبْدي فيها دفاعي، وأحصل بها على مبدأ عام قد يصبح مذكورًا في

تاريخي الفقير؛ ولذلك لم أُلْقِ بالًا لاحتجاج الشنتوفلي!.

وجلست أنتظر دعوتي للمحكمة أنا وبديع..

وطال انتظارنا عبثًا!

«أبو طاقيّةَ»

وفي رواية (استنَّى بختك) ذكر لشخصية رجل غني اسمه (إسماعيل بك أبو طاقية) وكان المفهوم عندي وعند بديع أن ليس هناك واحد اسمه أبو طاقية، ولكن بعد ظهور الرواية ظهر أن (أبو طاقية) اسم لعائلة موجودة فعلًا.

وانبرى لنا من يطلب إلينا تغيير الاسم وإلَا..

وعدنا ننتظر تنفيذ (إلّا) وقيادتنا إلى المحكمة، ولكن أبو طاقية لم يُنِلْنَا هذا الشرف!.

«إلّا خَمْسَة»

وفي رواية رواية «إلا خمسة»، وضعنا شخصيةً لمحامٍ يعتقد في الروحانيات، يوهمه بعض المحتالين بوجود كنز في منزل بسوق السلاح تملكه امرأة عجوز، فيتوجّه إلى منزل هذه المرأة ليطلب وظيفة كاتب بسيط، ثم يتودّد إلى المرأة طمعًا في معرفة مخبأ الكنز.. إلخ.

وكان الاحتجاج على هذه الشخصية من أغرب وأشهر الاحتجاجات التي لاقيناها؛ فقد أسرع أحد المحامين بإنذاري على يد محضر برفع قضية عليّ إذا لم أسارع إلى تغيير هذه الشخصية، وقلت عال يا واد، جالك المراد من رب

العباد، هذه هي الفرصة التي تستطيع فيها أن تدافع عن المسرح في حرم القضاء... وضد منْ؟.. ضد محامٍ يعمل على تدعيم العدالة؟.

ولكن ما كل ما يتمنّاه الممثل يدركه؛ فقد قام في نقابة المحامين من يدافع عني ضد المحامي إياه، وكان من بين المدافعين عنّي الأستاذ الكبير توفيق دوس باشا ووهيب بك دوس.

وتطوّع عبد الحميد بك عبد الحق أيضًا في القيام بدور حمامة السلام بيني وبين المحامي المحتج، فأتى به عندي ليزيل سوء التفاهم بيننا.

ويومها اشتدّ الجدل بيننا؛ إذ كنت ثائرًا، وقلت له ما معناه إن احتجاجه وحده دون المحامين جميعًا على شخصية ذلك المحامي التي تمثّلها لا يعني إلا أنه وجد فيها صورة نفسه.

وانتهت المناقشة بيننا بالصلح.

وللمرّة الرابعة لم أستطع دخول حرم القضاء!.

«والصحفيون أيضًا»

ولم تسلم رواية (الدنيا ماشيه كده) من الاحتجاج.

كان دوري في الرواية مدرِّسًا «غلْبان»، يعتقد أن الاستقامة والمُثُل العليا هي الطريق الوحيد للغنى والشهرة، ثم انقلب بفضل بعض إخوان السوء إلى شخص آخر لا يعتقد في الاستقامة ولا يحزنون، وأصل من هذا إلى الغنى والعظمة.

وكان هناك دور لصحفي يزورني ثم يخرج من جيبه الأيمن مقالة مطوّلة قائلًا لي إن كاتبًا كبيرًا يهاجمني فيها، ثم يساومني على أنه يستطيع أن

ينشرها أو لا ينشرها، فلما أُلَوّح له بالمغريات يخرج لي من جيبه الأيسر مقالة أخرى كلها مديح وثناء في شخصي، ولم تعجب هذه الشخصية نقابة الصحفيين بالطبع، فأرسلوا إليَّ احتجاجًا شديد اللهجة، تطالبني فيه بالكف عن تمثيل هذه الشخصية.

وأعددنا ردًّا على هذا الاحتجاج، وأرسلناه إلى نقابة الصحفيين، وقلنا فيه: إن ممّا لاشك فيه أن لصاحبة الجلالة قدرها السامي عند كل الناس، ونحن على الخصوص؛ لما لنا بها من صلات الأخوة والجوار، ولكن هذا لا يمنع من أن هناك بعض الناس الذين اندسُّوا بين صفوف ممثِّلي صاحبة الجلالة الصحافة، وهم أبعد ما يكونون عن صفات الصحفي النزيه، ثمَّ إنّهم في أوروبا مسموح لهم بنقد رئيس الجمهورية؛ لا الصحفيين فقط!.

ولأول مرة أشعر بالأسف على أنّني قدّمت مثل هذه الشخصية؛ لأن نقابة الصحفيين اقتنعت بما قلناه في ردّنا، وكان موقفها في ذلك موقفًا كريمًا يدلّ على فهم وتعقُّل!.

«على عيني (وراسي)»

وإذا ذُكرت الاحتجاجات؛ فإنني لا أنسى ذلك الاحتجاج الطريف الذي أرسلته إلينا نقابة الحلّاقين!

ففي رواية (ياما كان في نفسي) شخصية لحلاقٍ يدخل في الفصل الأول ليحلق لصاحب البيت، ولكنّهم يطردونه حين يكتشفون أن يديه مليئتان بالدمامل.

وكان أن احتجّت نقابة الحلّاقين، وللمرة الأولى أيضًا أنسى رغبتي في

الوقوف أمام القضاء في قضية تتعلق بالمسرح، وأحمل احتجاج نقابة الحلاقين على عيني و(رأسي)!

وقد رددنا على هذا الاحتجاج ردًّا مؤدبًا، قلنا فيه إن الحلاقين هم فئة تزاملنا في صناعة الفنون الجميلة، فهم يزينون أشكال الناس، ونحن الممثلين نزيّن حياتهم، وإننا نحترم هذه الطبقة التي يسمُّونها (باردة)، ونعتبر أن هذا البرود فضيلة، وقلنا في نهاية ردِّنا ما معناه إنّ لا حساب بين الزملاء.

وانتهى الأمر عند هذا الحد.

«مع الداخلية وجهًا لوجه!»

وأحب -بالمناسبة- أن أذكر حادثًا طريفًا وقع لي مع المرحوم الأستاذ يوسف بك الجندي أيام أن كان وكيلًا برلمانيًّا لوزارة الداخلية في عهد وزارة الوفد.

كنّا نمثل وقتها رواية (الدنيا على كف عفريت)، وفي الفصل الثالث تقودني قدماي - أنا كشكش بيه عمدة كفر البلّاص- إلى بيت من بيوت الدعارة؛ لأبحث فيه عن ابنة الصرماتي الذي مات وترك لها ٤٠ ألف جنيه وهو دور ميمي شكيب.

ويظهر أن هذا الفصل لم يعجب أحد المتفرجين الحنابلة فأرسل شكوى إلى الداخلية،

وأرسلت إلينا الداخلية تطلب منع الرواية، ولكننا تمسّكنا بمواصلة عرضها، وعادت الداخلية تقول إنه إذا كان هناك مانع من تعطيل الرواية كلها؛ فلا أقل من منع عرض الفصل الثالث السالف الذكر.

وشمرنا عن أقدام العافية أنا وبديع، ثم توجَّهنا إلى وزارة الداخلية، ودخلنا علي يوسف بك الجندي، وكنت في حالة لا تسمح لي بالتفاهم على منع أي جزء من الرواية، وكلمة من هنا وكلمة من هناك؛ يعني كلمة منّي وكلمة من يوسف الجندي، تكهرب الجو، وقال كلٌّ منا رأيه الصريح في الآخر.

وفي ثورةٍ قالي لي:

- أنا لازم أحيلكم على النيابة.

وفي ثورة أعنف من ثورته قلت له:

- ماتقدرش.. ولا أنت ولا أجعص منك يودّينا النيابة.. هو احنا بنسرق!!

وكانت كلمة (بنسرق) هذه لها مدلولها في ذلك الوقت الذي كانت الاتهامات تُكال فيه لموظفي حكومة الوفد!.

ورأيت يوسف الجندي يزداد غضبًا ثم يقول:

- إنتم ناس ماعندكوش حَيَا.. إنتم بتلوّثوا الأخلاق.. إنتم.. إلخ.

وازددت أنا أيضًا حِدَّةً وأجبته:

- أظن أن وفديًّا مثلك ما يصحِّش يقول إننا بنلوث الأخلاق.

وكان الدكتور فريد رفاعي بك يشغل وظيفة مدير المطبوعات في ذلك العهد، فلمّا جاء إلينا وأمكنه أن يهدّئ الحال، خصوصًا بعد أن رأى يوسف بك الجندي أنني مستعد لعرض الأمر على القضاء.

وانتهت الزوبعة في فنجان وزارة الداخلية!.

«عَوْدَة..»

أعود إلى سياق الحديث فأقول إن هذه السنوات الأخيرة منذ سنة ١٩٣٩

التي ذُقْنا فيها حلاوة المجد والثروة كانت قد فعلت فعلها في صحتي، وبعد أن كنت أحيي موسمًا شتويًّا في مصر، وموسمًا صيفيًّا في أحد المصايف، وبعد ان كنت أعمل أحيانًا في حفلتين أو ثلاث في اليوم؛ رأيت أن من الأفضل أن أقصر مواسمي على القاهرة وبعض الحفلات في بعض المصايف، وأن أمتنع نهائيًّا عن تمثيل أكثر من حفلة واحدة في اليوم الواحد.

وكانت السينما قد ازدهرت في هذه السنوات - سنوات الحرب- فرأيت أن لا مانع من قبول ما يُعرض عليَّ من اتفاقات للعمل في الأفلام في الحدود التي لا تضرُّ بصحتي.

«لِعْبِة السِّتْ»

ورأى استوديو مصر أن ينتج فيلمًا أتولّى بطولته مع تحية كاريوكا، وترك لي اختيار إحدى رواياتي التي تصلح للسينما.

واخترنا رواية (حكاية كل يوم).

ولا شكَّ أن الجمهور يعرف كيف نجح هذا الفيلم؛ ممَّا أغراني على الدخول في مضمار الإنتاج السينمائي.

«أَحْمَر شَفَايِفْ»

وعنها.. وألِّفْت شركة أفلام.

وأنتجت فيلم «أحمر شفايف»، ويبدو أنه يجب على كل من يوجه نشاطه لإنتاج الأفلام ان يكون ماكرًا وحويطًا أكثر من اللازم؛ فقد شربت في هذا الفيلم أكثر من مقلب، ولعنت الخاطر الذي جعلني أقدِم على الإنتاج والأفلام!.

«أَبُو حَلْمُوس»

وجاءت شركة نحّاس فعرضت عليَّ القيام بتمثيل فيلم عن رواية (لو كنت حليوه)، فاشترطت علاوة على الأجر الذي أتقاضاه أن يكون لي نسبة مئوية في الأرباح أو الخسائر.

وقبلت شركة نحّاس هذا الشرط.

وليتني تركت الفشخرة وأخذت نصيبي (حتّة واحدة).

ولا تطالبوني يا حضرات القرّاء بأن أقول في هذا الصدد أكثر من هذا!.

«بَرَكْ الجَمَل»

وكان موسم ١٩٤٦ أحفل مواسمي المسرحية بالعمل والنشاط، فما انتهيت منه حتى شعرت بأنني في حاجة إلى الاعتناء بصحتي، وذهبت إلى أطباء كثيرين، منهم الدكتور محمد قناوي، والدكتور عراطه. والعجيب أنهم اتّفقوا على رأي واحد؛ هو أنني في أمسّ الحاجة إلى الراحة من عناء العمل، وكان هذا الرأي عبارة عن صورة (فلو) للحقيقة التي قالوها لي في صراحة حينما قلت لهم إنني أستطيع أن أرتاح في موسم الصيف ثم أعود إلى العمل في موسم الشتاء، فقد أخبروني بأنني قد أواجه الموتَ إذا اعتليت خشبة المسرح، وأن الحيطة في الابتعاد عن التمثيل فترة ما. وامتثلت لأمر الأطباء فلم أعْتَلِ خشبة المسرح في موسم ١٩٤٧.

«كُنْتُ قَرْفَان!»

الصّحّة هي كل شيء..

هذه هي الحكمة التي يجب أن تكون هدفًا لكل من يريد أن يعيش، ومن يريد أن يجعل دنياه كالجنة التي وعد بها الله عباده المتقين.

جرّبت الفقر مع الصحة، ثم جرَّبت المرض مع (النعمة)، وخرجت من هذه التجارب بأن الدنيا كلها (طُظ) في صحة تستطيع أن تهضم الفول المدمس، وأن المال كله خرافة أمام معدة لا تستطيع أن تهضم الديوك الرومي!.

وكانت حياتي على إثْر موسم سنة ١٩٤٦ من النوع الأخير!.

وتملّكتني روح النقمة على الحياة وعلى الناس.

كنت أعتقد أن صحّتي ذهبت ضحيّةً على مَذْبَح إرضاء هؤلاء الناس، وأن أوقات سعادتي كانت رهنَ مشيئتهم.. يأخذونها أو يتركونها لي.. وكانوا دائمًا يأخذونها، وتولّاني (قرف) شديد!.

وكان هذا السؤال يتردّد في خاطري:

هل ختم عليّ أن أقضي ما بقى من عمري على خشبة المسرح، في بلد أبناؤه مجهولون مظلومون؟!

وقلت لنفسي (يا واد سيبك..)، وبناء عليه اعتزمت أن لا أعمل إلا وفق مزاجي وحده، طالما أن مصر لا تقدّر بنيها إلا وفق مزاجها وحده!.

«ولكن!»

واسترحت إلى هذا العزم قليلًا، ثم عدت أقرض أسناني كمدًا؛ فقد كان المسرح هو الحياة بالنسبة لي، فكيف أعيش بلا حياة؟!

ثم إن أغلب أفراد فرقتي كانوا يعتمدون على موسم العمل، فإذا ما توقّفت أصْبَحَتْ أرزاقُهم مُهَدَّدة.

أضِفْ إلى أنني أمضيت عام ١٩٤٧ كالغريب، وكنت أشعر أنني رجل أُحيل على المعاش، ولم يعد له إلّا أن ينتظر مصيره المحتوم في صبر وانكماش.

كنت أقضي النهار جالسًا على مقهى فينكس، وأبحث عن شيء أقتل به وقتي، فلا أجد غير منزلي أسعى إليه، ثم أعود إلى القهوة لأقطع الوقت الثقيل الطويل، بالاختصار؛ كنت أحيا في هذه الفترة حياةً أشبه بورقة مهملة تتقاذفها الريح؛ تارة على رصيف وتارة على رصيف آخر.

وعدت أعتبر نفسي سعيدًا بشقائي على المسرح. عدت أعترف بفضل الحياة وفضل الناس وفضل المتاعب عليّ.

وذهبت إلى الطبيب وقلت له:

- إيه رأيك.. أنا زهقت

- ضروري ترتاح

- إنت بتقول إنّي لو اشتغلت يمكن أموت؟

- أيوه

- وهوه أنا يعني مش حاموت؟

- كلنا حانموت

- إذن خلّيني أموت وأنا بأمثِّل أحسن.. أقلُّه أموت وأنا مبسوط!

وبناءً عليه جمعت أفراد الفرقة لنحيي موسم ١٩٤٨.

«بالمناسبة!»

وبهذه المناسبة، لما علم بديع باعتزامي العودة إلى العمل، أراد أن يمنعني حفظًا لصحّتي، فقلت له:

- اسمع يا بديع ياخويا. انت عاشرتني طول العمر وتعرف إيه اللي مر بنا. كنت زمان باعمل كشكش. والناس تقول علي مهرج. لم أستمتع بإعجاب الناس وتقديرهم في الوقت بتاع زمان ده.. إنما دلوقتى الوعي اكتمل عند الناس، وبدأوا يبصُّوا لنا باحترام، فخلّينا نتمتّع شويّه.

اجتمعنا وأقمنا موسم ١٩٤٨ بمسرح ريتز، ولكننا لم نقدّم رواية جديدة، فكان هذا مثار غضب بعض أفراد الفرقة الذين كانوا يريدون الحصول على إعانة الحكومة، وكنّا على استعداد لتقديم رواية (أحب حماتي) في ذلك الموسم، بيد أن بعض ظروف خاصّة جعلتني أعدل عن تقديمها في اللحظة الأخيرة، وأن أؤجلها إلى الموسم الحالي (موسم ١٩٤٩)، ولكن ظروف المرض وقفت حائلًا بيني وبين ما أردت مرة أخرى، وعسى أن أستطيع تقديمها في الموسم القادم إن شاء الله(*).

«غزل البنات»

وفي صيف العام الماضي (١٩٤٨) كان الاضمحلال قد بدأ يظهر على صحتي، ومع ذلك لم أعد أفكّر في الامتناع عن التمثيل كما قلت، ولكنني آثرت أن أمتنع عن العمل في السينما اختيارًا لأهون الشرّين، إلا إذا كان مجرد فيلم واحد في العام؛ بحيث لا يؤثّر العمل فيه تأثيرًا مباشرًا على صحتي، ولذلك رفضت العمل في بضعة أفلام؛ رفضت وأنا آسف لرفضي، واشترطت في البعض الآخر من الأفلام أن أتناول أجورًا عالية، فلا مانع من أن أعوّض بأجري في فيلم واحد ما أتناوله في ثلاثة أفلام مثلًا.

(*) لم يُقَدَّرْ له - مع الأسف- أن يحيا للموسم التالي. (المحرر).

وكان أن قبلت العمل في فيلم (غزل البنات).

«راحة إجباريّة»

وأحسست بعد الانتهاء من فيلم «غزل البنات» أن المُكَابرة لم تَعُدْ تنفع، وأنه لا بُدَّ لي من الاستجمام إذا أردت أن أعيش، ولمّا كان العبد لله يحب الحياة (موت)؛ فقد آثرت أن أستجمَّ وأن أمتنع عن التمثيل إلى أن تتحسّن صحتي.

«وزير الشؤون»

في فندق ميناهاوس كنت أمضي بعض أيام الاستجمام، وهناك قابلني معالي وزير الشؤون جلال فهيم باشا، ودار بيننا حديث حول عزمي على الامتناع عن العمل، واستطاع أن يقنعني بأن البلد في حاجة إلى مسرحي الفكاهي، وأنه (عيب ومايصحّش).. إلخ.

وقبِلْتُ أن أعود، على شرط؛ أن يسجّل رأيه هذا في خطاب رسمي، وفي اليوم التالي وصلني الخطاب، ورددت عليه بعبارة شكر، وبعد أيام كنت أعمل مع فرقتي على مسرحي وأمام جمهوري الذي أحبّه وأعتزّ به، والذي يحبّني ويعتزّ بي.

والحمد لله من قبل ومن بعد.

نجيب الرِّيحَانـي

كلمة المحرر:

هذه مذكّرات الرِّيحَاني وذكرياته. إنها مجموعة من الطرائف. تتألّف منها مراحل حياته الفنيّة؛ بما تخلّلها من مدٍّ وجزر، وسعادة وشقاء. إنها المرآة التي تعطي القارئ صورة صحيحة عن معدن الرجل وأحاسيسه ودخيلة نفسه.

لقد أضحك الرِّيحَاني ملايينَ الناس، ولكنّه كان يضع على شفتيه ابتسامة، وحمل في عينيه دمعة.

لقد تذوّق حلو الحياة حينًا، وأَمَضَّهُ مُرُّهَا أحيانًا، ولكنّه خرج من الدنيا آخر الأمر هادئَ النَّفْسِ مرتاح الضمير، كما يخرج كل إنسان موهوب يشعر بأنه ترك أثرًا وأدّى رسالة.

وقد كان من حقّ الرِّيحَاني على مجلة (الاستديو) - التي طالما أحبَّها وأحبَّته- أن تخّلد ذكرى فنان مصر العظيم في أثر يخلّد على الزمن؛ فلم تجد خيراً من تسجيل حياته وذكرياته في هذا الكتاب.

وإن «دار الجيب» لتقدّم بهذه المناسبة موفورَ شُكرها لرفيق حياة الرِّيحَاني؛ الأستاذ الكبير بديع خيري. وللأستاذ إبراهيم العشماوي وأنور عبد الله؛ للجهود التي بذلوها في تنسيق هذه المذكرات.

آراء ومقالات في الريحانـي

الرِّيحَاني.. بين أنصاره وخصومه[*]

محمد تيمور

يتحدّث الناس كثيراً عن الرِّيحَاني؛ عن ذلك الممثّل الذي كان مقبورًا في ظلام المسرح منذ أربع سنوات، ثم ظهر فجأة أمام الناس يهزّ أعصابهم فيضحكون، ويبتسم لهم ابتسامته الجميلة تهتزّ تحتها لحيته الطويلة فينبثق في قلوبهم نور يضيء ذلك الظلام القاتم الضارب خباءه فوق صفحات قلوبهم من يوم أن سمعت آذانهم تلك الكلمة القاسية «الحرب».

أَجَل، أتى الرِّيحَاني إليهم ليفرغ أمامهم ما في جعبة مؤلّفيه - وهم كثيرون- من النِّكات العذبة، و المواقف الهزلية، دون أن يُنْهِضَه لذلك غير عزيمته التي أخرجتها من غمدها الصدفةُ، وشحذتْ حدَّها الظروف. أتى إلى المسرح فقيراً، ومكث حينًا يتقلّب بين الأجواق العاملة، يغالب فيها القدر ويغالبه. ويصارع الأيام وتصارعه، دون أن يسمع به أحد، أو يتحدّث بذكره إنسانٌ، إلى أن بلغ الغاية المنشودة من نفسه. والأمنية التي كان يسعى وراءها من قديم متحمّلًا في سبيلها مصائب التمثيل وشدائده التي لا تفلّ أعصاب غيره من الممثلين، والآن أصبح الرِّيحَاني أينعَ زهرة في حديقة التمثيل، وأصبحت

(*) المنبر، ٢٦ أغسطس سنة ١٩١٨.

دار تمثيله محطَّ رحال الناس، فتدفّق المال من جيوبهم لجيبه عن طيبة خاطر، وكيف لا يفعلون ذلك وليس للساعة من لقاء الرِّيحَاني ثمن. هذا هو الرِّيحَاني الذي أصبحت القلوب مليئة بعذوبة ألحانه، تنشدها الغانيات في خدورهن، ويردّدها الأطفال في الشوارع والحارات. تتغنّى بها فئات الناس من رفيعهم لوضيعهم في كل مكان وزمان، ولكن الرِّيحَاني لم تسلم شهرته الواسعة من سهام أعدائه، وهم من حملة الأقلام؛ قوم لا تسكن لهم سورة، يودّون تحطيم تلك الشهرة التي أنضجها الليل والنهار، فلا يلبثون أن يرجعوا القهقري منهزمين متفرّقين بعد أن راموا مقاطعة مسرحه الذي بنته يده العاملة، وإسقاط ثماره التي أخرجتها من أكمامها عزيمتُه القاطعة.

ويقول أنصار الرِّيحَاني إنه ارتقى بالتمثيل إلى قمة المجد، ومشى به في أقوم سبيل، ودليلهم على ذلك تهافت الجمهور على سماع رواياته كل ليلة، حتى لا ترى في داره مقعدًا خاليًا عند ارتفاع الستار، ويقول أعداؤه إنه رمى التمثيل الحق بسهم قاتل باحثًا عن المال من أي سبيل، وهو، وإن فتحت الأسماع له حجابها؛ فما ذلك جدارة واستحقاقًا؛ ولكنه ميل غريزي في النفس للمزاح و اللهو.

فما قيمة عمل الرِّيحَاني؟ وهل هو من خادمي التمثيل أم من هادميه؟ وهل طريقته المبتكرة ضرورية للحياة التمثيلية في مصر؟ وعلام لا يصيح الجمهور لأقوال من ناصبوه العداء؟ تلك أسئلة سهل الجواب عليها، ومحتّم على كل مشتغل بفن التمثيل أن يشرحها للقرّاء ويحلّلها تحليلًا وافيًا، ومن أجل ذلك أكتب هذا المقال:

ليس فيما يفعله الرِّيحَاني شيء يسمّى بتمثيل؛ إذا كنا نقصد بكلمة تمثيل

ما تؤدّيه هذه الكلمة من المعنى الذي يريده أهل الفن وخادموه. أما إذا كان التمثيل في عرفنا أن تقف جماعة على المسرح يفعلون ما يشاؤون ويقولون ما تنفضه عقولهم وأذهانهم، ورؤوس جماعة من المؤلفين وضعوا همّهم في جمع نكات السوقة والبحث عن المواقف المخجلة؛ فإنه يصحّ حينئذ عند من يرى ذلك أن يسمي ما يجري على مسرح الرِّيحَاني بالتمثيل الحق، ولكننا نسأله أن يعذرنا إذا كنّا لا نساير أهواءه، ولا ننهج على منواله.

التمثيل الحق ينقسم إلى ثلاثة أقسام: التراجيدي، والدرام، والكوميدي، ولكل من القسمَيْن الأخيرين أقسام أخرى، لا أرى داعيًا للخوض فيها.

أمّا ما يسمّيه الناس تمثيلًا، وليس من التمثيل في شيء؛ لخلوه من كل تحليل نفسي أو أخلاقي؛ فينقسم أيضًا إلى ثلاثة اقسام: الجنيول والفودفيل والريفو (أما الأوبرا والأبرا كوميك والأبريت فتدخل تحت لواء الغناء، وليس هذا موضوع مقالنا). كنا لا نعرف عن هذه الأقسام الثلاثة شيئًا إلى أن دعت الظروف عزيز أفندي عيد أن يشقَّ ببراعته تلك الحجبَ الكثيفة التي كانت تحجب عن أعيننا نوع الفودفيل، والجنيول فقدّم لنا على مسرحه روايات عديدة من النوع الأول، ورواية واحدة من النوع الثاني؛ وهي «قبلة في الظلام»، وقد أراد بذلك أن يدهش الجمهور المصري بشيء جديد، حتى إذا وثق به الجمهور مشى به من الفودفيل إلى الكوميديا الأخلاقية المصرية، ويكون بذلك قد وصل إلى تحقيق الفكرة القديمة التي كانت تجول في مخيّلته قبل احترافه فنَّ التمثيل؛ وهي فكرة إيجاد الروايات المصرية، ولكنه -مع الأسف- عاد من حيث أتى، بعد أن حبط في مسعاه.

ثم انشقّ عنه تلميذه القديم نجيب أفندي الرِّيحَاني وبدأ حياته

التمثيلية الجديدة بنوع لم تسمح به مسارح العالم من قبل، والذي لا أجد له مسمى في العربية غير اسمه الإفرنكي المبتدَع (فرانكو أراب)، ولقد جرى الرِّيحَاني هذا النوع شوطًا كبيرًا، ثمّ وهنت منه القوى، وكاد أن يُقِرَّ بعجزه أيَّامَ أن رأى الجمهور يدير له ظهره في أواخر أيامه بمسرح الرينيسانس. ثم عزَّ عليه أن يرى نظيره ممثل الكازينو دي باريز تصفو مشاربه وتخصب مرابعه، فانتقل إلى مسرح الإجبسيانة، وفي نيته أن يحطّم جارحة خصمه، فلجأ إلى نوع الريفو ومزَجَه بالألحان، حتى ظنّ الناس أنه يقدم لهم نوعًا من الأوبريت، وشتّان بين النوعين.

ليس الريفو غير معرض الحوادث الهامة التي تجري في بلد من البلاد، ينظر إليها المؤلف نظرة الهازئ الساخر، ثم ينقلها إلى المسرح مشوّهة تشويهًا يضحك فئة خاصة من الشعب. أما المغازى الأخلاقية التي يأتي بها المؤلف عفوًا من غير قصد فليست صاحبة المقام الأول، ولهذا لا يعزّ على المؤلف أن يضحيها من أجل نكاته.

هذا ما نقوله عن قيمة هذا النوع من الجهة الفنية، وهو نوع يأنف الكتّاب في أوروبا من نقده، وأظنُّ أن كل من اطَّلع على تاريخ التمثيل في أوروبا يوافقنا على ما نقول.

وإذا كان هذا النوع ليس من التمثيل في شيء كما قلنا؛ فعلام يقبل عليه الجمهور المصري ويعضّده، بل ويتفانى في الإقبال عليه؟. إني لا أرى لهذا غير سببين؛ أولهما: أن سواد الجمهور المصري ما زال طفلًا يميل إلى ما يوافق مزاجه الصغير وعواطفه التي لم تحنِّكْها التجارب، وهذا النوع يلائم كثيرًا مزاج الجمهور وعواطفه. أما السبب الثاني، وهو الأهم في نظرنا؛ فهو أن

الجمهور سئم أن يرى الأجواق الجدّيَّة ترجع القهقري، وعاف رؤية الهاوية التي هوت إليها دون أن يدفعها غير كسل مديرها ووقوفهم في منتصف الطريق التي كان في نيتهم أن يقطعوها للنهاية. وما عهد الجمهور بمسرح برنتانيا ومناظره المهمشة وملابسه الرثة وروايات أجواقه التي لا توافق الجمهور. لهذا لا ترى الجمهور المصري يقعد تحت حكم من يقبح لهم روايات الرِّيحَاني، والجمهور محقٌّ في ذلك. وما مَثَل الفريقين إلا كمثل أخ يقول لأخيه الصغير إني أخوك الأكبر، أسهر عليك جفني، وأنفق عليك عمري، وأفرش لك صدري، ثم يأخذه إلى منزله، وهناك يطعمه المُرَّ، ويحرمه لذيذ النوم، ويمنعه بياض اليوم، فإذا طوى الأخ الصغير صدرَه على أذى الكبير؛ أتاه رجل غريب سلاحه الحيلة، وحُجّته الدهاء والمكر، يعرض له بضاعته الخبيثة التي طلاها بطلاء كاذب ليستمد ودادَه، ويمتلك عليه فؤاده، حتى إذا آواه إلى داره أتاه بأواعي الخمور وأطيب المآكل وأجمل النساء وأشجى الألحان ليأكل هنيئًا ويشرب مريئًا ويشنّف آذانه ويمتع نفسه وجسده غيرَ حاسب حسابًا لسوء العاقبة، وأظنّ أن القارئ الكريم يوافقني لو قلت إن الأخ الصغير يفضّل الغريب على شقيقه الكبير، وما الجمهور غير الأخ الصغير، والرِّيحَاني غير الرجل الغريب.

لهذا يُعْرِضُ الجمهور عن التمثيل الجدي؛ لأنه يجده كالتمثال المهشم؛ لا حياة فيه تبعث الأمل في قلوب، ويذهب إلى ما أسمّيه شبه تمثيل؛ حيث يرى ما يدهش بصره ويحير فكره؛ ففي الأول الموت، وفي الثاني شبه الحياة.

يبقى أمامنا أن نعرف هل نوع الرِّيحَاني ضروري للحياة التمثيلية في مصر؟ وهل الرِّيحَاني من خادمي التمثيل أو من هادميه؟

معذرة أيها القارئ الكريم لو قلت لك بعد كل ما كتبت إن نوع الرِّيحَاني بلا نزاع ضروري جدًّا لحياة التمثيل في مصر، أجل ضروري جدًّا. ضروري للدرجة التي لا تخطر ببال من يسعى لخدمة الفن بإخلاص ووفاء. لا أقول إن نوع الرِّيحَاني ضروري لأنه من الأنواع الموجودة في أوروبا، فلا بأس إذن من وجوده في مصر، ولكنه ضروري لإنقاذ التمثيل من هوته السحيقة. إذن كيف يكون ذلك؟.

يذكّرني هذا المقال بما قرأته في أمَّهات الكتب الفرنسية عن الفودفيل والكوميديا العصرية. كان للفودفيل منذ عهد ليس ببعيد شأنٌ كبير على مسارح فرنسا، صغرت أمامه جهود المؤلفين الجديين؛ مؤلفي الكوميديا والكوميديا درامتيك، وبقى الحال على ذلك إلى أن بعث الله لفرنسا رجلَها الكبير (أنطوان) ذا الإرادة الحديدية والإقدام العجيب الذي لا ترد العقبات بإدارته ولا تفل المصائب حديد إرادته. نظر أنطوان لتلك الحالة السيئة نظرة ثاقبة وعقد نيته على إنقاذ التمثيل، فألَّفَ جمعيةً سمّاها (التمثيل الحر)، كان (بريو) عونه الأكبر فيها، وكان شعارها قبول الروايات الجدية التي يطلق المؤلّف لنفسه فيها العَنَان دون أن يتقيّد بأي شرط من الشروط التي وضعها مَنْ سبقه من المؤلفين، فما لبث أنطوان أن انهالت عليه الروايات من جميع الكتّاب؛ وعلى الأخص من الناشئين، فكان ينتقي منها الجيّد ثم ينقحه مع المؤلف ويخرجه للجمهور في صورة جديدة لم يألفها من قبل. وما مضى على هذا الحادث قليل من الزمن حتى وجدنا بين أسماء المؤلّفين في فرنسا قومًا لم يُسْمَع بهم من قبل، ألبسوا التمثيل جمال شبابه، وكانوا عمادَه وسيفه الغالب؛ أمثال بريو وبرنستين وفرانسوا ديك وريل وغيرهم. لو ألقينا على

هذا الحادث نظرة جدية لوجدنا أن الفودفيل كان سببًا في وجود أنطوان، وأنطوان كان سببًا في الرجوع بالتمثيل لمقامه الأول.

فلماذا لا يكون مقام عمل الرِّيحَاني في مصر كمقام الفودفيل في فرنسا حتى يبعث الله لمصر رجلًا قادرًا يأنف من هذا النوع، فيعمل على خدمة التمثيل خدمة حقّة بلا ثواب ولا أجر. بل ألم نجد بوادر هذه الحركة المباركة قد تبدّت؟ ألم يشتر جورج أفندي أبيض دارًا جديدة أصبح يمثل فيها كل ليلة الأنواع العديدة من الروايات؟ ألم يخرج لنا في شهر من الزمن ثلاث روايات جديدة بعد أن كان يخرج أمثالها كل عام. إني أؤكّد للقرّاء أنه لولا وجود الرِّيحَاني لما انبعثت في قلب جورج أبيض زهرة الغيرة على عمله، وما قام لشراء دار يمثّل فيها كل ليلة. ومن أدرانا أن الجمهور المصري يكره يومًا ما نوع الرِّيحَاني، كما كره نوعه الأول، فيتحوّل الرِّيحَاني من مجرى الريفو إلى مجرى الكوميدي الأخلاقية. كل هذا لا نبتُّ فيه الآن، وربما يكشف المستقبل عن غوامضَ كانت في عالم الغيب. لا ينسى القرّاء أننا في عصر الفوضى، وأن الفوضى تنتهي بالنظام. لهذا نجرؤ ونقول إن الرِّيحَاني من خادمي التمثيل، وليس من هادميه، وإن كان لا يقصد ذلك.

الردّ على م. ش (*)

كتب الممثّل العبقري، المشهور بين الجمهور بحرفي م. ش، مقالًا قصيرًا على صفحات «منبر» أمس، لقَّبنا فيه بلفظ (سعادة)، مع أننا لم نبْلُغ بعدَ هذا الشرف الكبير، وأنحى فيه علينا باللَّائمة ظنًّا منه أننا قلنا إن قبح تمثيل الرِّيحَاني يدعو المصلحين إلى ترقية الفن دون أن نشرح للجمهور لماذا نرى في الرِّيحَاني وتمثيله القبح، ونحن في أشد الحيرة لما يقوله الممثل؛ لأننا لم نقل في مقالنا عن الرِّيحَاني إن تمثيله غير متقن. بل بالعكس قلنا إن الأجواق الجدية لا تتقن عملها، وأن الرِّيحَاني يتقنه، وهذا من أسباب إقبال الجمهور، عليه ولو رجع الممثّل الفاضل إلى مقالنا لأيقن أننا لم نكتب إلا عن قيمة عمل الرِّيحَاني من الوجهة الفنية، وإن شاء الله، إيضاحًا عن قيمة الريفو، وأظن أن الممثل الفاضل يجلُّ نفسه عن أن يقول إن الريفو من أنواع الفن القيِّمة، وأنه يدخل في تاريخ التمثيل، وإنْ كان يظنّ غير ذلك فنحن نرجوه أن يرجع إلى كتب تاريخ الفن الفرنسية أو الإنجليزية ليتحقق بنفسه أننا لم نحمل على صديقنا الرِّيحَاني فيما كتبناه. وإذا رأى في قراءة هذه الكتب مضيعةً لوقته الثمين فنحن نرجوه بحق الفن، بل بحق تلك النار المتأجّجة في صدره، والتي دفعته لأن يظنّ في كل من كتب عن الرِّيحَاني الحسدَ والقدْحَ، أن يذهب

(*) المنبر ٢٤ من سبتمبر سنة ١٩١٨.

لرئيسه الرِّيحَاني، ويسأله عن قيمة الريفو من الوجهة الفنية، فالرِّيحَاني نفسه يشرح له أسرار الفن، وليذكِّر الرِّيحَاني بزيارتنا له في «لوجه» بالمسرح ليلة قال لنا وهو يتنهّد (متى تنتهي الحرب لأنتهى من نوع الفرانكو آراب، وأخرج للناس الكوميدي الأخلاقية المصرية)، هذا ما نرجوه من الممثل الشهير م. ش، وإن وجدنا في صدره متّسعًا لسماع أقوالنا؛ رجوناه رجاءً آخر غير عزيز عليه، وهو أن يتأنّى كثيرًا قبل كتابة مقالاته، وأن يقرأ مقالات غيره مرارًا عديدة؛ حتى يفهم المقصود منها، وألّا يخرج عن دائرة الفن إذا كتب عن الفن.

رَجُلٌ خُلِقَ لِلْمَسْرَحِ (*)

بقلم الأستاذ/ عباس محمود العقاد

نجيب الرِّيحَاني -خلَّد الله ذكراه، وعوَّض الفنَّ الجميل خيراً فيه- هو الممثل الوحيد الذي أستطيع أن أقول إنني عرفته من الوجهة الفنية معرفةً كافية لتقديره ونقده؛ لأنني رأيته في جميع أدواره التي مثّلها منذ ظهوره على المسرح العربي في أثناء الحرب العالمية الأولى. فلا أذكر أن رواية واحدة من رواياته فاتتني طوال هذه المدة، ومنها ما قد شهدته مرة بعد مرة؛ لأنه هو الممثل الذي يغْنِيك تمثيلُه أحيانًا عن موضوع التمثيل.

وهذه هي طبيعة الأداء في الفن الجميل، فأنت قد تغنيك نظرة واحدة إلى الحديقة الجميلة، ولكنك تعاود النظر إلى صورة تلك الحديقة مرّات، بفضل ما أكسبها الفن من معاني الأداء الجميل.

والأثر الذي تركه هذا الفنان القدير في نفسي من أدواره المتعدّدة، أنه رجل خُلِقَ للمسرح، ولم يُخْلَقْ لشيء غيره.

فقد تتخيل كثيراً من الممثلين النوابغ عاملين في صناعات أخرى غير صناعاتهم المسرحية، ولا يشعرك هذا التخيُّل بشيء من الغرابة.

(*) مجلة الكواكب، العدد السابع، يوليو ١٩٤٩.

إلا هذا الممثل النابغ الذي لا نظير له بيننا في هذه الخاصّة، فإنك تحاول أن تتخيله في عمل آخر غير عمله المسرحي فلا تفلح، ويبدو لك أنه غريب في كل مكان غير المكان الذي اختاره لنفسه، واختاره له الله. هو على المسرح كالسمكة في الماء؛ دخوله إليه، وحركته عليه، وكلامه، وسكوته، وإيماؤه، وقيامه، وقعوده؛ طبيعةٌ من صميم الطبيعة، تُنسيك كلَّ تكلُّف يحتاج إليه الفنان حين ينتقل من العالم الخارجي إلى عالم الفن والرواية.

هنا هو طبيعي، وفي «غير هنا» هو متكلّف لما تفرضه عليه تكاليف الحياة.

وليس ينطبق عليه في هذه الحالة أن تقول «إنه يلبس دوره»، أو أن دوره قد استولى عليه.

فالواقع أنك تنسى الازدواج بين شخصية الدور وشخصية الممثل حين تنظر إليه. كأنهما وحدة لا تسمح بالازدواج.

وهذه المزية الكبرى في فن التمثيل - مزية الفناء في الشخصية المسرحية- تأتي على ما أعتقد من طريقين: أحدهما قدرة تنويمية؛ كأنّما ينوّم الممثل نفسه تنويمًا مغناطيسيًّا لإيحاء الشخصية إليها وصرفها في حالة التنويم عن كل ما عداها، والأخرى سهولة السليقة أو سهولة إرسال النفس على سجيتها، وهي طريقة الفنان الذي يحب نوعًا معلومًا من الشخصيات يتلبّسه بسهولة وبغير كلفة.

وهذه هي طريقة الرِّيحَاني رحمه الله في شخصياته الفكاهية على اختلافها. ومن هنا كان امتلاؤه بها ذلك الامتلاء الذي يخليه من كل ما عداها حين يستحضرها في خلده، فهو حين يمثّلها قالبٌ ينطبع كما يصنع

المثَّالُ بالعجينة التي يصوغها على الصورة المطلوبة وفي الوضع المختار.

كان يمثّل صامتًا كما يمثّل ناطقًا، وهي مزيّة نادرة في مسرحنا الناشئ، حيث يمثل الفنان ما يمليه عليه الكلام، ويعجز عن التمثيل حين لا ينطق بكلمات توحي إليه الملامح والحركات.

كان يشغل كل وقت يقضيه على المسرح، حتى الوقت الذي يستمع فيه لحوار غيره من الممثلين في الرواية. بل ربما كان هو موضع الالتفات وهو صامت متأثر بما يسمع، ولم يكن للممثل هذا النصيبَ من التفات الجمهور.

وإذا صحَّ في الإنسان الكريم أنه يعيش ويدع غيره يعيش Live and let live فقد يصح أن يُقال في الممثل الكريم إنه هو الذي يمثّل ويدع غيره يمثل؛ لأنّه يوجّه شركاءه في التمثيل إلى الوجهة الطبيعية بحركاته وإشاراته وأساليب تأثيره. وهكذا كان نجيب على المسرح «مُوتُورًا» فنّيًّا ينشر الحركة والحيوية من حوله، فيجعل كل شريك له على المسرح يجيب كما ينبغي أن يجيب، ويتخذ الأوضاع التي تلائم جوابه في مظاهر الإحساس والإلقاء.

ومعظم الممثلين عندنا من الطراز الذي نسمّيه بالطراز «البروفيلي»؛ أو الطراز الجانبي، ونعزو ذلك إلى شعورهم بأنفسهم وشعورهم بالجمهور حين ينحرفون عنه بوجوههم ولا يستطيعون مواجهته وهم طبيعيون غير متكلفين.

أما الرِّيحَاني فقد كان استغراقه في طبيعة دوره ينسيه نفسه وينسيه جمهوره، ويجعل الأثر المتبادل بينهما كالأثر الذي يحدثه رد الفعل في البنية الحية؛ أثر «تلقائي» بغير قصد وبغير تفكير.

فلو أنك تخيلت الدار خاليةً من النَّظَّارة لَمَا تخيَّلتَ له أسلوبًا غير أسلوبه المألوف في تمثيله.

ولعله من الآحاد المعدودين الذين مثّلوا على المسرح ومثّلوا في الصور المتحركة بغير عَنَتٍ أو مشقّة في الحالتين؛ لأنه يستوحي الموقف وطبيعته التي تلائمه، سواء مثل على ملأ من الناس، أو مثل وهو منفرد بنفسه عن جميع الأنظار.

ورسالة الرِّيحَاني وراء الستار لا تقل عن رسالته أمام الأنظار.

فلم يكن هذا الممثل النابغ ممثلًا على المسرح، وكفى.

بل كان معلّمًا في فنه من الطراز الأول؛ معلمًا للممثلين ومعلمًا كذلك للمتفرجين.

ومن تعاليمه للمتفرجين أنه علمهم أن يضحكوا بنفوسهم حين كان الضحك كله ضحكًا بعضلات الوجه والرئة.

علّمهم الضحك «الفنّي» حين كانوا يقنعون من الضحك بهذه الحركة الآلية التي يتشابه فيها ضحك الكبار وضحك الأطفال الصغار.

وقد كان لنا «مضحكون» على المسرح قبل نجيب.

ولكن لم يكن لنا «فكاهيون اجتماعيون» يجعلون الضحك تفسيراً لما يلمحونه من طرائف المجتمع أو طرائف العادات والأخلاق.

ومن المعروف أنه كان يعتمد في رواياته على الاقتباس الذي يقترن به كثير من التصرُّف أو كثير من التمصير.

ولكن الحقيقة التي لا شكّ فيها أنه استطاع بمقتبساته الأجنبية أن يحرّك على مسرحنا أشخاصًا أو «شخصيات» لا وجود لها في غير بلادنا.

فشخصية ابن البلد، وشخصية بنت البلد، وشخصية العمدة الطروب، وشخصية الموظف الخائب، وشخصية الرومي المتمصر، وغيرها من

الشخصيات التي كانت تظهر مع هذه على مسرحه؛ هي ولا ريب عمل فني مستقل، وعمل يحتاج إلى تركيبة شرقية خاصة ولا يغني فيها مجرد النقل والاقتباس.

وقد نشأ مع مسرحنا الفكاهي، إن لم يكن هو الذي أنشأه وأحياه.

فإذا تكلّمنا اليوم عن المسرح الفكاهي والفن الفكاهي والممثلين الفكاهيين؛ فلن نستطيع ذلك دون أن يتحوّل الكلام إلى كلام عن عمل هذا الفنان المخلص المثابر الأمين.

إن الخسارة فيه لا تُعَوَّض، والعزاء فيه قليل. إلّا أن يخلُفَه في فنه الجميل من يملأ فراغه ويُغْنِي غِنَاءَه، ويُتِمُّ البناء من حيث وطّده وأعلاه.

رَجُلٌ خُلِقَ للسِّينِمَا (*)

بقلم الأستاذ/ محمد عبد الوهاب

كتب أستاذنا الجليل «العقّاد» في العدد الماضي من «الكواكب» مقالًا افتتاحيًّا ممتازًا بعنوان «رجل خلق للمسرح»، أضاف به خلودًا جديدًا لعبقرية الفنان الفقيد نجيب الرِّيحَاني.

وقد قال أديبنا الكبير: «إنك تحاول أن تتخيله في عمل آخر غير عمله المسرحي فلا تفلح. هو على المسرح كالسمكة في الماء؛ دخوله إليه وحركته عليه، وكلامه وسكوته وإيماؤه، وقيامه وقعوده، طبيعة من صميم الطبيعة تنسيك كل تكلّف يحتاج إليه الفنان حتى ينتقل من العالم الخارجي إلى عالم الفن والرواية..»

وبوسعي كفنَّانٍ زامَل الرِّيحَاني في آخر عمل فني له؛ وهو فيلم «غزل البنات»، أن أقول -في ثقة وحماسة وتأكيد- إنني لا أتخيّل الرِّيحَاني إلا مظلومًا على المسرح؛ فإن خشبة المسرح كانت تسرق الكثير من عبقرياته لتدفنها في جو محدود، وتطويها دون أن يشعر بها أحد، وتمرّ بنا في رخص الريح، بينما هي في إبداعها مثل عطر غال نادر الوجود.

فإن للريحاني وجهًا معبّرًا صارخ الملامح ناطق السمة، تكاد كل خلجة

(*) مجلة الكواكب، العدد الثامن أغسطس ١٩٤٩.

فيه تبرز قصّة بليغة صامتة. وله لمحات تطفر من عينيه يسجل فيها أروع أحاسيس الفنّان الملهم؛ دمعة كسيرة، أو نظرة مرحة، أو غشاء من تَرْحٍ أو فَرْح، يكسبه لونًا إعجازيًّا قلَّ أن يكون له نظيره في العالم.

وكانت له أيضًا نبرة صوت فيها كل شجن الفنان، تقفز رأسًا من خفقة قلبه لتخرج من شفتيه أشبه بهمسة واهنة لا تكاد تسمعها الأذن، ولكنها أنفاس حارّة تنفخ أجيجًا من نار في إحساس من يتتبّعه.

أقول هذا وأنا لا أكاد أتخيّل شيئًا غير عدسة الكاميرا يمكن أن تسجّل في أمانة هذه البلاغة التعبيرية، لتقديمها في يسر للجماهير نطقًا عبقريًّا. وأقولها وأنا لا أكاد أتخيل شيئًا غير الشاشة يمكنها أن تعرض في إتقان وأمانة وراحةٍ هذا العالمَ الرحب الرائع، الذي كانت تلعب فيه شخصيات نجيب المتعددة أدوارها المخلدة، فتقرب وتبرز لك أدق حركة من حركاته وألمع لمحة من لمحاته وأرقّ نبرة من نبراته؛ فالرِّيحَاني لم يكن جسمًا يتحرّك فقط ليراه المشاهد من مقاعد الصف الأخير أو من أعلى التياترو، كما يراه المشاهد في الصف الأول؛ ولكنه كان روحًا يجب أن تلمسها لمسًا بإحساسك، فلا تجهد نفسك معها، وإلا فشلت في تتبعها.

والمسرح أبدًا لم يكن ليساعد الرِّيحَاني على الوصول بفنّه إلى الكمال التأثيري على الجماهير؛ لأنه كان يعتصر نفسه اعتصارًا على خشبته لكي يصل بتأثره إلى المَشاهد البعيدة، وكان يطالبه أن يذيب نفسه تحت أقوى الأضواء لكي يقدم لك وجهه الذي يفوق أروع التحف بإعجازه القوي.

كما أن المسرح أُغْلِقَ على أمجاد الرِّيحَاني وانتهى بها إلى العدم، ويمكنك أن تلمس هذا إذا مررت اليوم بشارع عماد الدين ونظرت إلى مسرحه المغلق الذي

علاه الغبار لتجد أن هناك الصمت الكئيب الذي يحوم حوله والذي يسجّل فناء الفنان في قسوة بعد موته. ولكن السينما اليوم ترفع رأسها فخورة بأنها كفيلة بأن تقدّم الرِّيحَاني حيًّا مجيدًا من جديد، فهو يعيش بكل إتقان وكمال داخل مجموعة من العلب الصفيح، بوجهه وجسمه وصوته وأنفاسه وحركاته، لتُعْرَض مُتْقَنةً دقيقةً تحت أنظار الجماهير وأحفادها في أي وقت وزمان ومكان.

وكان هذا الشعور الذي أسجّله يجول في نفسي قبل فقدنا له بشهور، فشعرت متأثّرًا أن الرِّيحَاني لو تُوفّي يومًا فلن يترك إلا أوراقًا بالية ممزّقة؛ هي مخلّفات مسرحيات لن تكون لها قيمة بدونه ودون وجوده، فاعتزمت أن أنفّذ مشروعًا مع صديقي وشريكي الفنان أنور وجدي، وهو أن أبدأ في إحياء مسرحياته الخالدة على الشاشة البيضاء، ولكن القدر شاء أن تقف بعد المحاولة الأولى لنا في «غزل البنات». ولعل الفقيد العزيز كان يشعر بأنه وشيك الانتهاء أثناء عمله في هذا الفيلم، فاجترّ كل قُوتِ العبقرية الذي كان يختزنه في نفسه، وسجّل فنًّا يمكن أن نعرضه في قلب انجلترا أو أمريكا فنبهرهم به قبل أن نبهر أنفسنا.

وبِوُدِّي حين يعرض فيلم «غزل البنات» أن يشاهده الأستاذ العقّاد ليتأكد كم أضاع المسرح علينا من فلتات الفن الإعجازي للريحاني. فإن في الفيلم منظرًا صامتًا له وهو يتأمّل السيدة ليلى مراد يحدّثها فيه بتعابير وجهه، أقسم أنه سوف ينتزع التصفيق القوي من أجمد الناس شعورًا. ومستحيل على المسرح وأضواء المسرح وترتيب المسرح أن تشعرك به، ولكن الكاميرا تواجهك به عن قرب، فلا تتمالك نفسك إلا أن تهتف لهذا الفنان العبقري.

أما في نظر السينما فكأنه حيٌّ فيها إلى الأبد لأنه خُلِقَ لها وخُلِقَتْ له.

نجيب الرِّيحَاني (*)

بقلم الأستاذ/ زكي طليمات

«وكانت في حياتك لي عظات».

لم يكن عجيبًا أن يخرج الرِّيحَاني من الدنيا في شبه مفاجأة، وفي شبه سخرية؛ فقد كان لهما طوال حياته، فيما بينه وبين نفسه، وفيما بينه وبين زمنه.

عرف الرِّيحَاني حياة المفاجأة في اضطراب حياته بتأثير الحظ المتقلِّب.

وعرفنا نحن بدورنا من الرِّيحَاني ألوان المفاجآت والضحك الساحر فيما كان يقدمه فوق المسرح من الطريف في فن الممثل، والطَّلِيِّ في كتابة المسرحية.

أقول خرج الرِّيحَاني، ربيب المفاجأة والسخرية من هذه الدنيا، خرج بما ألفه منهما، وفيما ألفناه منه.

والمفاجأة الأخيرة أن من كان يضحكنا بالأمس، أصبح اليوم يبكينا، وما كنا نرتقب أن نذرف في إثره كل هذه الدموع.

أما السخرية في هذه المرة فأليمة الوقع، تبعث على التأمُّل الحزين.

مات الرِّيحَاني بحُمَّى التيفوئيد، وكان قد تحصّن منها بتعاطي مصلها الواقي، ولم يمت بداء الذبحة الصدرية، الذي كان يهدّد حياته منذ أكثر من

(*) مجلة الكواكب، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٤٩.

ثلاث سنوات، وهذه سخرية بالطب وبالحياة!!

مات الرِّيحَاني، وهو يحلم بالتمتّع بمناعم العيش الرغيد في «القصر» الذي أوشك أن ينتهي من بنائه، بعد أن كلّفه أكثر من ثلاثين ألفًا من الجنيهات.. وهذه سخرية الأمل.

ومات الرِّيحَاني، ولم يَفِ لي بوعده في أن أكون أوَّلَ مدعوٍّ إلى هذا «القصر»، أُشبع على مائدته شهيتي في ألوان الطعام، قبل أن أُشبع رغبتي في أن يكون صاحب القصر والمائدة إلى جانبي في «الفرقة الأنموذجية» التي أعمل على إنشائها من خرّيجي معهد التمثيل.

وهذه سخرية تغطِّيني من الرأس إلى القدمين!!

وهكذا مضى الممثل الساخر إلى العالم الآخر، وهو على أتمِّ ما يكون ارتباطًا بالدنيا أملًا وعملًا إيجابيًّا، وكأن الدنيا قد حلا لها أن تثأر بدورها منه، ممّن كان لا تنقطع له سخرية منها، سواءً في حياته الخاصة أو العامّة!!

أقول إن الرِّيحَاني عاش بالمفاجأة، وعلى المفاجأة...

فاجأ الرِّيحَاني أهله وذويه يوم ترك وظيفته الكتابية في شركة السُّكَّر ليحترف التمثيل؛ استجابةً لذلك الدافع المجهول الذي نسمّيه هواية المسرح، وترك وراءه المرتَّبَ الثابت ليعيش على مرتب يرقص في كف الشيطان، وهذه مغامرة ومقامرة!!

ثم فاجأنا إذ طالعنا نبوغ جديد من المسرحيات والأداء التمثيلي المرتجل، أطلق عليه اسم «الفرانكو آراب» ثم «المسرح الهزلي».

ولا عجب؛ فإنّ من تمرَّسَ بالمفاجأة في حياته؛ يشبّ مطبوعًا على المغامرة والمقامرة.

«المفاجأة الكبرى»

وجاءت المفاجأة الكبرى بعد ذلك، له ولنا، إذ نزل هذا النوع الجديد من التمثيل في نفوس الجمهور على غير انتظار، فأقبل على مسرحه بحال عجيب، وتدفّق في إثْرِه المالُ على جيوبه، وجيوب جيوبه، بغير حساب ولا عدٍّ.

أما مفاجأتنا نحن، فهذا «الكوكتيل» الغريب من التمثيل والإنشاء والعرض، يدور كله على شخصية واحدة، منتزعة من صميم المجتمع المصري، وهي شخصية «العمدة».. عمدة طروب يهبط العاصمة من الريف ليكون للمتعة وحياة الترف بعد أن بهرته الأنوار والصدور العارية.

ومَنْ مِنَّا لا يذكر شخصيّة هذا العمدة «كشكش بك»، عمدة «كفر البلّاص»، وهو يتبختر في لباسه الإقليمي الزاهي، ويتطاوس في ظل لحية منسَّقة وعمامة «محنتفة»، ويجري على لسانه ألذع النكات، وهو يتناول أهمَّ ما يشغل أذهان الشعب، في الحياة الخاصّة والعامة، بالتعقيب والتعليق الفَكِهِ الطَّرُوب!!

أقرر أن هذه هي مفاجأة الرِّيحَاني ومغامرته الكبرى.

وأقرر أنه لو لم يأتها؛ لقلَّ خطر في تاريخ المسرح المصري، ولما زاد قدره فيه عن أن يكون ممثلًا قادرًا مطبوعًا موفور المواهب فحسب.

والآن نتساءل كيف تأتّت هذه المفاجأة الكبرى؟

هل جاءت وحيَ الخاطر، ضمن سوانح الرِّيحَاني، وهو يتغلّى ممّا أنزله به الحظ العاثر في ذلك الوقت؟

أم هي وليدة تأمّل وتفكّر ومراجعة من جانبه؟

أم هي إرادة الزمن نفسه؛ هذا الزمن القوي الذي ينضج الأشياء عندما

تتأذّن إرادته، فيختار من بيننا من يتخذهم معاول لتنفيذ إرادته؟

إن الأمر ليختلط بعض الشيء فيما نحن بصدده، بَيْدَ أنني أعتقد، أن الرِّيحَاني غامر بمفاجأته هذه تحت تأثير عوامل مختلفة:

أنّه لم يكن راضيًا عن حاله في الفرق العاملة، ولا عن حال أصحابها...

وأنّه كان متبرّمًا بحياته فيها؛ لأنه بلغ الشأو البعيد في فن الممثّل، ولم يَلْقَ الجزاء المادي المشروع.

وأنه أحس بفطرته السليمة، ورأى ببصيرته النافذة، تعطُّشَ الجمهور إلى مطالعة كل ما هو مصري فوق المسرح. أجل، فقد كان الشعب المصري إذ ذاك في أعقاب ثورته القومية «١٩١٩- ١٩٢٠»، وكان ينزع إلى أن يسمع أصداء نفسه، في كل ما يقع عليه حسُّه، والمسرح كما نعلم من أصداء الحس الاجتماعي العام.

وفوق هذا كله، فهناك عامل باطني كان يحرّك الرِّيحَاني من غير أن يشعر، إلى أن يدعّم مصريّته، وأن يعلى رأسها، وذلك بحكم أن والده «عراقي» الجنسية والمولد، وإن كانت والدته من قبط مصر، وفي هذا كان الرِّيحَاني يعمل وهو لا يشعر، لاستكمال نقص في مُرَكَّبِه الذاتي.

وسواء صحّ هذا كله أو بعضه، أو لم يصح؛ فإن الرِّيحَاني أحسن انتهاز الفرصة واختيار الوقت لإلقاء ورقه على المائدة، وإتيان هذه المغامرة الرابحة له وللمسرح.

«أنا وكِشْكِشْ بك»

أنزل الرِّيحَاني بهذه المغامرة هزّةً عنيفة بالمسرح المصري الناشئ، وكان

في أول الطريق إلى معالجة المسرحية المحلية وتدعيمها بما كان يحاوله بعض الكتَّاب في مسرحيات مكتوب أكثرها بالعربية الفصحى، وأقلّها بلهجة عامية مستخذية، وتتناول في حذر وحياء أطرافًا من الحياة المصرية، ولكنها تشكو جميعها شحوب الصبغة المحلية الخالصة.

وكان أول تأثير لرواج هذا النوع من التمثيل أن انكمشت الفرق العامة مترنّحة في هزيمتها، وقد انصرف الجمهور عمّا تقدّمه من المسرحيّات التاريخية والاجتماعية «الجدّيَّة»، مُؤَلَّفة كانت أو منقولة، عن الأدب الغربي.

وكنت أنا إذ ذاك من الوجوه الجديدة المتحمّسة لهذا «المسرح الجديد»، وأعمل محترفًا التمثيلَ بين فرقتَيْ «جورج أبيض» والمحامي الجريء «عبد الرحمن رشدي»، وكنت في أول فورات الطبع الثائر المشبع بروح النضال، فناصبت «الرِّيحَاني» عداءً مُرًّا شديدًا.

وهكذا يشاء القدر أن يتعرّف كلٌّ منّا إلى صاحبه، لأول مرة، على صفحات الجرائد والمجلات، بين النقد اللاذع والمهاترات القلمية المتطرّفة!!

وأعتقد أنني كنت، فيما أكتب، أمثِّل المسرح الجدي المتطاول وراء هزيمته، وإن شئتَ فقُلْ جمود القائمين عليه. كنت أكتب تَعْمُرُ رأسي الشاب مُثُلٌ عُلْيا تلبَّستُها بحكم ثقافتي الأدبية، ولا أقول ثقافتي الفنية، كنت أدير القلم مدافعًا عن البيان العربي الفصيح، وقد عزّ عليَّ أن أراه مدحورًا أمام اللسان العامي في لغة المسرح.

واليوم، وقد اتسعت آفاق ثقافتي الفنية، بمر السنين، وعلى ضوء ما تعلمته ووعيته ومارسته خلال بعثتي الحكومية إلى أوربا لدراسة فنون التمثيل وثقافتها، اليوم أقرّر، إنصافًا للحقيقة، وللريحاني، أنني كنت، في مهاجمتي له، الكاتبَ المتحمِّسَ المتعصِّبَ، ولم أكن الكاتبَ العارفَ المنصفَ.

ولعل هذا الاعتراف الذي لا أخجل من إتيانه جهارًا يكون بمثابة جديلة من الزهر أضعها على رأس الرِّيحَاني، وهو ثاوٍ في مرقده الأخير.

«المقابلة الأولى»

عدتُ من بعثتي في أوربا عام ١٩٢٩، وكانت المقابلة الأولى بيني وبينه، التقينا وجهًا لوجه، في حفلة تكريم أقامها لي رجال المسرح بمناسبة عودتي، وتفضَّل الرِّيحَاني بحضورها، على الرغم ممّا كان بيني وبينه من مفقود الود.

إنني أذكر هذه المقابلة، وكأنها جرت في الأمس القريب؛ لأنني أكبرت في الرجل كريمَ رجولته، وصفاءَ روحه، وسعة صدره، ثم أصيل تواضعه.

اعتذرت للرجل واعترفت بأنني كنت متجنّيًا عليه في غير حق، فأرسل ضحكة من ضحكاته المكركرة الصريحة الرنّانة وهو يقول:

- الحمد لله.. دلوقتي أنا متأكّد إن ربنا فتح عليك.. عايزين يا شيخ مسرح مصري، مسرح ابن بلد، فيه ريحة «الطعمية» و«الملوخية» مش ريحة «البطاطس المسلوقة» و«البفتيك»، مسرح نتكلم عليه اللغة اللي يفهمها الفلاح والعامل ورجل الشارع، ونقدم له ما يحب أن يسمعه ويراه.

وأذكر أن أوجاع المعارف التي أُشْرِبْتُها خلال بعثتي تحركت عليّ في تلك الساعة، فانبريت أشرح له أن النوع الذي يقدمه، وهو يدور على محور شخصية واحدة، أو شخصيات ثابتة لا تتغير، وأن تغير موضوع الرواية وحوادثها، هذا النوع كان معروفًا في إيطاليا وفرنسا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكانوا يطلقون عليه اسم «الكوميديا دي لارتي» أو «التمثيل المرتجل».

فأجابني أن هذا حق، وأنه أمر طبيعي أن تمر المسرحية المصرية الناشئة

بهذه المرحلة، حتى يستقيم لها عود، وتستقر في أوضاعها المحلية، وهذه هي مهمة من يكتبون للمسرح عندنا.

وتطاولت مرة ثانية بما أعلم وأعرف، فصارحته بأن هناك من سبقه إلى هذا في مصر، ولكن في نطاق بدائي ساذج، وكان يُعْوِزُه الممثل القادر الموهوب لإقراره ونشره، وذكرت له أسماء أبطال هذا النوع من «سيد قشطة» إلى «فهيم الفار» إلى «محمد ناجي».

فانكمشت أسارير الرِّيحَاني ولكن سرعان ما انبسطت وهو يقول:

- سيد قشطة والفار!! و.. ولكني أعتقد أن ما أقدمه أحسن وأطرف ممّا كان يقدمه فرسانك الثلاثة هؤلاء.

فأمّنتُ على كلامه محيّيًا جهوده، وكانت بداية صداقة.

«الرِّيحَاني يتطوّر»

والمقام يضيق بأن أتقصّى المراحل التي تقلّب فيها فن الرِّيحَاني، بعد أن ترك شخصية «كشكش بك»، وتخلّص من «مسرحيات الشخصيات الثابتة»، فقد شقّ أفقًا آخر بمسرحيات جديدة، أصلبَ صياغة، وأسلمَ حبْكَةً وسياقة، من المسرحيات الأولى، تناولت معالجة الحياة المصرية في نطاق أوسع وأحكم، وهي مسرحيات كان يجري الرِّيحَاني اقتباسها وتمصيرها من أحدث ما يقدمه المسرح الغربي، بمعاونة الكاتب اللَّبِق «بديع خيري».

وحاول الرِّيحَاني مرّة أخرى، عام ١٩٢٦، أن يعود إلى المسرح الجدي، وأن يمثّل بالعربية الفصحى، مسرحيات مترجمة، ولكن هذه المفاجأة لم يكتب لها التوفيق لسبب واحد، وهو أن الجمهور لم يَعُد يطرب للريحاني، إلّا وهو في

ثياب «كِشْكِش بك» أو في ظل شخصيته، وإن بدّل من ملابسها.

«المقابلة الأخيرة»

وإن شئت فقُلْ مقابلة الوداع بيني وبينه، فقد جرت في أواخر شهر أبريل الماضي؛ أي قبيل مبارحتي مصر إلى أوربا في هذا الصيف.

التقيت به بدعوة منه لتناول طعام الغداء في مسكنه بعمارة الإيموبيليا؛ حيث يعشّش الفنان منفردًا في ركن تحيطه كل أسباب الترف والرفاهية.

وقام الرِّيحَاني إلى «البار» الرابض في أحد أركان بهو الاستقبال، وملأ كأسين من الوسكي، باسم فتح الشهية.

نبّهته إلى أن هذا لا يتفق والمرض الذي يكابده فأجاب:

- العمر واحد يا شيخ

- وأوامر الأطباء؟!.

- أوامر!.. دول جماعة زي ما قال عنهم «موليير» في رواياته مدّعين ولا يعرفوا حاجة.

- وبعدين؟!.

- اشرب يا شيخ.. بكرة نشبع موت وعطش.

ورشفنا أول رشفة من الكأس، فإذا صوت يرتفع من إحدى الغرف المجاورة، وإذا بكلب من نوع «الكلب الذئب» يشرِّفنا بطلعته، وهو يرطن في عواء حنون..

- إيه ده؟

- حضرتها الست «افتاتيتا» ربة المنزل!.

- تشرَّفنا يا ... ست ... ألا نقدم لها كأسًا؟!

- لا .. دي ست تقيّة وبنت ناس!.

- ما هذا يا نجيب، مفيش حد غير حضرتها تؤنس وحدتك؟

- فيه .. ولكن مش عاوز...

وانبرى نجيب ينظم القصائد الملاح في فوائد مقاطعة الجنس اللطيف، وفي محاسن مصادقة الحيوانات التي تحفظ الودّ وتعترف بالجميل.

فعرفت أن بقلب الرجل جراحًا من الجحود ونكران الجميل، وأن المطاف قد انتهى به في حياة القلب، إلى هذا الزهد في خفقان القلب، وأنه الآن يشم الوردة لا لاقتطافها، بعد أن سيطر الذهن فيه على العاطفة، بحكم التمرُّس بالحياة وبالمرأة، وبحكم السن أيضًا، وقلت ها أنا أسمع «الرِّيحَاني» الفيلسوف يتكلّم في حياته الخاصة...

وشربنا الكأس الثانية، وانتقل بنا الحديث إلى «الفرقة المصرية»، فابتسم نجيب، وقال:

- عارف إنك أخذت مقالب من بعضهم، بعد ما ولّعت صوابعك العشرة لهم...

فأجبته:

- لا ألم ولا مرارة لأن هذه هي طبيعة الكائن الإنساني، وإني أحفظ عن ظهر قلب الحديث المأثور «اتق شر من أحسنت إليه».

فاعتدل الرِّيحَاني في مجلسه وانطلق يحكي ويقول إنه ينهج نهجي، ولكن مع بعض الفارق، فإنه إذا منح شيئًا لأحدهم، سأله أن ينسى هذه المنحة، وأن يتكلم بأن يبادله فقط عشر معشار ما تساويه جحودًا ومشاغل ووجع رأس!!

«وجه الرِّيحَاني»

من هاتين المقابلتين اللّتين حرصتُ على تسجيل أهم معالمهما، يمكن للقارئ أن يطالع لمحات نفسيَّةِ الرِّيحَاني، وقسمات من وجهه الصادق، كما يستطيع أن يقبض على طرف الخيط الذي يسير به إلى أبعد من هذا وذاك إذا أخذ بالتأمل والاستنتاج.

ولعل القارئ وأنا، لن يختلف كل منا عن الآخر، في أن يرى في الرِّيحَاني أنموذجًا إنسانيًا كبير القلب، سليم الطبع، ذكي الحس، كما يرى فيه رجل مسرح بعيد النظر، دائم التطور، تفرَّد في جهاده الفني بأن شرع على المسرح المصري منذ أكثر من ربع قرن مطرقة الفنان الصانع القادر المتخيِّر، فكيَّفه التكييف الذي يماشي روح الزمن، وأنزله الوضع الذي يكون فيه للتعبير عن البيئة المحلية، ومشكلات المجتمع المصري.

«سُخرية الرِّيحَاني»

وهي كلمة أَدَرْتُها على قلمي أكثر من مرة، وأدارتها أقلام قبلي.

والسخرية أصيلة في الطبع البشري، وهي في كل الناس، باعتبار أنها مظهر مثقف من مظاهر عدم الرضا، ومن منا يرضى بكل ما يحيطه!!

ولكن هذه الغريزة المقنعة تتفاوت في أقدارها بين الناس، وتَقْوَى مظاهرها أو تضعف بحسب ما هم عليه من أمزجة مختلفة، وما يحيطهم من ظروف متباينة.

أقول إن هذه السخرية كانت عند الرِّيحَاني بقدر موفور؛ لأنه تمرَّس بالدنيا تمرُّسَ واعٍ يقِظٍ مفكر، ومَنْ أوعى وأيقظ من الممثل الموهوب طبعًا،

وهو يحس ويرى والعين منه مسدلة الجفين؟.

والسخرية عند الرِّيحَاني، وقد أصبحت لوفرتها تؤلِّف وجهة نظره إلى الأشياء، تبطِّنها عقيدة بأن الله يقسم حظوظ البشر كما يريد، فلا عتاب ولا ملامة؛ فهي سخرية ضاحكة مستسلمة، وغير ثائرة.

والسخرية عند الرِّيحَاني متفائلة مستبشرة؛ لأنه عرف الغِنَى بعد الفقر، والنعيم بعد البؤس.

وهي عند الرِّيحَاني رقيقة رحيمة مواسية؛ لأنه فُطِر على طوية فنان رقيق الحس.

إنها سخرية تضيء ولا تحرق؛ لأنها لا تسخر بالكائن الإنساني، وإنما تسخر من حياة البشر، ومن أوضاع مجتمعهم وتقاليد البيئة، فهي من فلسفة الرحمة بالضعف البري.

وفي سخرية الرِّيحَاني عزاء للفقير والمحروم.

وفي سخرية الرِّيحَاني أطراف من فلسفة الاعتدال، ومن روح الشرق ومن روحانياته، في قناعته وفي الرضا بالأمر الواقع، وفي التوكل والتواكل، وفي مطاوعة الأيام.

وفي سخرية الرِّيحَاني إغراء بأن يحسن المرء التمتُّعَ بما يكون بين يديه؛ لأن ما فات لن يعود؛ ولأن المستقبل غيب بيد الله.

ولهذا لم يكن أمرًا عجبًا أن يُقْبل الجمهور المصري بمختلف طبقاته على فن الرِّيحَاني إقبالَ الجياع على الطعام، ليتعاطوا حبات من هذه السخرية الباسمة المواسية الرحيمة، يقضون تحت تأثيرها سهرة ممتعة، ونومًا هادئًا، ثم عزاء عمَّا ليس في اليد، أو في الخيال!!

صُورٌ خاطفة من حياة الرِّيحَانـي (*)

بقلم الأستاذ : استفان روستى

«فوسفور وفيتامين بقرش!.»

زامل كاتبُ المقال فقيدَ الفنِّ نجيب الرِّيحَاني، وصادقه خمسة وثلاثين عامًا، سار فيها مع الرجل العظيم البسيط جنبًا إلى جنب، فلمس فيه شخصية فيّاضة بالمرح، والمغامرة، والإنسانية، والجنون!.

وإليكم بعض جوانب من شخصيته تؤيّد هذا الوصف:

حدث في أيام فاقَتِنَا وبوهيميَّتِنا أن كنَّا نشتغل في مسرح الشانزلزيه بالفجَّالة كممثلين. وكانت الحاجة تحتِّمُ علينا ألا تقتصر مهمتنا على التمثيل وحده؛ بل كان علينا كذلك أن نُعِدَّ المناظر بأنفسنا فنحمل على أكتافنا الأخشاب والديكورات، ونقوم بعملية «الميكانست» وخَدَم المسرح!.

فإذا ما انتهى التمثيل اجتمعنا بصاحب المسرح لنتحاسب على إيراد الليلة، فيخصم أجرة المسرح وإيجار الأثاث، وما تبقّى بعد ذلك يوزِّعه علينا وعلى عزيز عيد وأمين صدقي والسيدة روز اليوسف، فباقي الممثلين، والكومبارس.

(*) مجلة الكواكب، العدد العاشر، أكتوبر ١٩٤٩.

واتفق ذات ليلة بعد فراغنا من تمثيل رواية «يا سِتّي ما تِمْشِيش كِدَه عِرْيَانَة» أن خصَّني أنا ونجيب من الإيراد مبلغ ثلاثة قروش. فخرجنا نطوف بالشوارع، ونتشاور فيما يجب أن نملأ به بطوننا الجائعة بهذا المبلغ، وأخيراً استقرّ رأينا على أن نتناول أكلة «فول مدمّس» جامدة، تعيننا على النوم.

وذهبنا إلى مطعم الفول المنشود، وبينما كنّا نهمّ بدخوله استقبلتنا متسولة عجوز تجر بيدها طفلاً وتحمل على كتفها طفلاً آخر، والكل يبكون ويطلبون الإحسان والعشاء.. فما إن رآهم الرِّيحَاني حتى قطب وجهه وأخرج من جيبه قرشين وأعطاهما للمرأة، ثم أخذني من ذراعي وسار بي في الطريق وهو يقول: «الغلابة دول أحق منا بالأكل.. تعال نتعشى جوافة بقرش صاغ.. واتأكد إنها أقوى من الفول ألف مرة.. دي كلها فيتامين وفوسفور!.»

«عقد شفوي!»

وجئنا يومًا إلى أحد أصحاب المسارح واتفقنا على العمل معه، فرحب بنا الرجل وقال: «عال قوي.. اتفقنا خلاص.. اتفضلوا تعالوا من بكرة واشتغلوا..»

فنظر إليه نجيب نظرة شكٍّ وريبة وقال: «عال إزاي؟ حنشتغل من غير عقد؟..»

فقال الرجل: «ما تخافوش احنا متفقين بعقد شفوي!»

فقال نجيب: «يفتح الله يا أخينا.. دي آخر مرة اشتغلنا بعقد شفوي وقبضنا أجرتنا شفوي.. وكانت الأجرة يعلم بها الله!».

«طعام حقيقي!»

ولمّا فتح الله على نجيب في جهاده الأوّل، وكوَّنَ لنفسه فرقة خاصة،

حضر إليه ذات ليلة بعض الممثلين الكومبارس، وقالوا له: «يصح يا أستاذ إنك تجيب لنا أكل حقيقي في منظر المطعم علشان ناكله مظبوط أمام المتفرجين».

فقال لهم نجيب -وكانت حالته المالية لا تسمح باستحضار طعام حقيقي- :

«حاضر من عيني دي وعيني دي، حقدّم لكم أكل حقيقي في منظر المطعم، ولكن حقدّم لكم سم حقيقي في مناظر الانتحار!..».

«تِيجِي تصِيدُه!»

وكان معنا في يوم من الأيام خمسة جنيهات، فقال نجيب: أنا عايز أعمل «الخمسة» دول «عشرة» في البلياردو..

فقلت: «بلاش جنون ومغامرة وحياتك لحسن تطير الفلوس»

فأجاب: «ما ليكش دعوة، أهو فريستنا جاي..»

وأشار إلى الأستاذ يوسف وهبي بك، وأردف: «ده ما بيعرفش يلعب زينا.. خلاص اطمئن»

وعلى الإثْر نُظِّمَتْ المباراة وحمي وطيس اللعب الذي انتهى بتشطيب الأستاذ يوسف على ما في جيوبنا، ولمّا كنّا في الهزيع الأخير من الليل، وبيوتنا «عيضة»، فقد اضطررنا إلى أن نقترض من يوسف بك أجرة العربة.

«الصَّداقة فوْقَ الحُبّ!»

ويمتاز الفقيد بوفائه البالغ لأصدقائه وحرصه على صداقتهم. وأذكر ذلك

أننا عندما كنّا نمثّل على مسرح الهمبرا بالإسكندرية رواية «حَمَار وحَلَاوَة» حدث أن انشغلت بمغازلة راقصة أجنبية حسناء من اللواتي كنّ يعملن في الفرقة معنا، واتفقت معها في ليلة على انتظارها في الخارج لأتناول العشاء معها، ولمّا جاءتني وهممت بركوب التاكسي معها ظهر المرحوم فجأة، وقال لها: «اعملي كل حاجة عايزاها مع أي شخص في الدنيا ما عدا استفان..».

فنظرت إليه متعجّبًا، وحاولت أن أذهب مع الفتاة، ولكنه منعني بالقوة. وأخيرًا انصرفت الفتاة وانفرد بي الصديق وقال لي في صوت متحشرج: «اسمع يا استفان.. البنت دي أنا كنت أحبّها وأميل إليها من وقت بعيد.. ولا أحب أن يشوب صداقتنا أي شائبة إذا توثّقت صلتك بها..»، فأجبته على الفور: «اعذرني فأنا لا أعلم هذا وإنني أفدي صداقتك بنساء الأرض جميعًا..».

ما لم يتعلّمه مُمثّلونا من نجيب الرِّيحَاني(*)

بقلم: دريني خشبة

مكان نجيب الرِّيحَاني لا يزال شاغرًا، ولهذا لا نزال نبكيه ونأسف لفراقه بالرغم من أن عندنا جمهرة من الممثّلين الفكاهيين الذين يُضحكون الجماهير كل ليلة، بل كل لحظة، وإنْ لم يكن بينهم ممثل عبقري واحد.. فلماذا؟

لقد كتب نجيب الرِّيحَاني مذكراته، وكانت الصراحةُ هي الطابع المميز الذي تتّسم به هذه المذكرات، ونحن وإن لم نتعلّم من نجيب الرِّيحَاني فنَّه، فلا أقل من أن نتعلم منه صراحته، والصراحة هي طابع الفنان الفيلسوف الذي يقول الحقَّ وأمره إلى الله، إنه لا ينافق أحدًا ولا يرائي أحدًا؛ لأنّه لا ينتظر خيراً من أحد، ولا يرجو ثوابًا من مخلوق، ولأنه هو الذي يصنع عظمته ويبني مجده؛ يصنع عظمته بيديه، ويبني مجده من كفاحه الذي تختلط فيه الدموع بالدم، والسهر بالتعب، والجوع بالظمأ، والعري ببرد الشتاء، وحرارة الصيف. ثم هو لا ينهزم أمام الشدائد، ولا يحني رأسه أمام النكبات؛ بل هو لا ينفكّ (ينطحها..)، ضاحكًا باسمًا، بقلب كبير لا يعرف إلا

(*) مجلة «الكاتب» يونيو ١٩٦٢.

قدس الفن ينبض فيه ويتطهّر، ويستعلي على دنيا النفاق.

جمعتني بعض المصادفات السعيدة بنجيب الرِّيحَاني بمناسبة امتحانات القبول للمعهد العالي للفنون المسرحية، وكان يجلس بجواري في لجنة هذه الامتحانات، وكان يدهشني أنه لا يبدي رأيه في كفاءة أي طالب أو طالبة من المتقدّمين لهذه الامتحانات، فإذا طُلب رأيه اكتفى بقوله: «البركة فيكم!». وقد كان هذا الرد يزيد من دهشتي، فلما سألته عن السبب قال هامسًا: «من الظلم أن أحكم على كفاءة طالب يقف دقائق قليلة، أمام هذه اللجنة المشكّلة من عشرة «بعابع!» ليلقي قطعة لقّنها له «بعضهم!» بطريقة لا تعبّر عمّا في نفسه، ولا تبين عما تجيش به مشاعره.. ثم أقول له بعد هذه الدقائق المذعورة المرتعشة أجدتَ أو لم تُجِدْ.. البركة فيكم..».

وقد ضحكت بالطبع، وأدركت أن نجيب الرِّيحَاني الفيلسوف كان يصوِّر الموقف السخيف الذي تقفه لجنتنا الموقّرة من طلاب الفن، وكان قولُه «البركة فيكم» لونًا من ألوان الهجاء اللطيف الذي كان يوجّهه إلى المجتمع، ويضحكه به على حماقاته.

ولما سألته عن الطريقة الأخرى التي يمكن بها اختبار هؤلاء المتقدّمين إلى المعهد إذا هو ينظر نظرة غريبة زائغة، ثم يقول متمتمًا: طالب الفن.. وفن التمثيل بخاصة.. لازم «يتلطّم».. لازم «تطلع عينه!».. لازم يمثّل «شيطاني» ألْف دور أمام الجماهير المختلفة، وبدافع «شيطاني» من نفسه حتى يكون التمثيل حاسَّة سادسةً عنده..وبعد هذا يلتحق بمعهدكم للتوجيه والصَّقْل والتثقيف فقط.. أغلب ظني أن الطالب الذي لا يتوفر فيه هذا الشرط لن يكون إلا ممثلًا آليًّا ينفّذ ما يرسمه له المخرج، ولا يتحرك إلا الحركة التي

يأمره بها، وقد يجيد تنفيذ خطّة المخرج ويمشي في القيود التي قيّده بها؛ لكنه لن يكون فنّانًا أبدًا، حتى يكون قد وُلد للتمثيل «وتلطّم» على خشبة المسرح وواجه الجماهير ودرس نفسيتها، وعرف قبل ذلك نفسه هو بالذات ووقف على خباياها!.

إنني لن أسألك عن المعاهد التي تخرّج فيها اسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدز وأرستوفانز وبريدج وشيكسبير وموليير وتالما وسالفيني وستانسلافسكي وكريج وآبيا، وجميع من لا تعيهم الذاكرة من عباقرة الفن المسرحي. لقد تخرّجوا جميعًا من دنيا المسرح ودور التمثيل نفسها، وذلك بعد أن «تلطّموا» في مدرسة الحياة وأصبحت لكل منهم فلسفته ونظراته. ألا ليتكم تعلّمون تلاميذكم في معهدكم هذا كيف نشأ هؤلاء، وكيف بنوا مجدهم بأيديهم، وكيف أن فنونهم نشأت «شيطاني» وقبل أن تُخلق معاهد التمثيل!. لقد عرفوا كيف يكونون أصحاب رسالات.

ولم يكن نجيب -عليه رحمة الله- ينكر فائدة معاهد التمثيل، لكنه كان يؤمن دائمًا بأن عبقرية الممثل يجب أن تُلْقَى بذورها أولًا في حقول التجارب المسرحية نفسها. وقد كنّا نحاول دائمًا أن يقبل المشاركة في إلقاء بعض المحاضرات بالمعهد، لكنه كان يصرُّ على الاعتذار. ويقول إن من أراد محاضراتي فلينظر بعينيه كيف تجوع الفرقة وتشقى وتكدح، ويبكي أفرادها، ثم يقفون على خشبة المسرح ليضحكوا الناس.. مع أنهم يسبُّونهم ويصوّرون حماقاتهم!.

وظلّتْ كلمات نجيب تتردّد في أذني كلما دخلت المعهد أو خرجت منه. لم أنسها أبدًا. ولمّا مات، وكنت قد بدأت أترجم بعض الكتب المتصلة بفنون

المسرح تلبية لرغبته؛ أحسست مع من أحسُّوا جميعًا بفراغ مكانه، بالرَّغم من وجود عشرات من الممثلين الكوميديين الذين صناعتُهم إضحاكُ الناس. وكنت أسائل نفسي دائمًا عن السبب الذي جعل مكان نجيب شاغرًا فلا أجد الجواب إلا في الكلام الذي قاله لي، عليه رحمة الله: «لقد كان لكل من عباقرة التمثيل في تاريخ المسرح كله رسالة ونظرة وفلسفة». وهذا شيء صحيح، ويصدُق كلَّ الصدق على نجيب، ولكن هل يصدق أيضًا على الذين يعملون بالمسرح الكوميدي من بعده؟ هل لكل منهم رسالة ونظرة وفلسفة؟ وأنا أعفي من الإجابة إخوانَنا الذين لم يتخرَّجوا في معهد التمثيل؛ حتى لا يغضب منهم أحد، إنني أتركهم يجيبون على السؤال بينهم وبين أنفسهم، وإن كانت إجابتهم لا تخفى على أحد، لكنني لست أعفي خريجي المعهد -لا سِيَّما مَنْ تخصَّصوا في التمثيل الكوميدي من هذه الإجابة- ولست أحسب أن أحدًا منهم يجرؤ. وبالرغم ممّا أصبح يتمتّع به من المكانة في قلوب الجماهير، علَّه أن يدّعي أن له رسالة وأن له فلسفة، وأن طريقته في الإضحاك تزيد على كونها من طرق الهزل أو «الفارس» الآلي الذي «يزغزغون» به الناس من تحت آباطهم لكي يضحكوا هذا الضحك المادي الغليظ الذي لا شأن له بالفن، ولا صلة بينه وبين فلسفة الحياة، ولا يحمل في طيَّاته رسالة توقظ القلوب الميتة أو تنبِّه الضمائر البليدة، أو تهدي الضاحكين إلى حكمة تزوّدهم بها، وتردهم بنورها عما يرسفون فيه من ضلالة أو حماقة.

إن جميع الذين كتبوا عن الفكاهة المسرحية بوصفها فنًّا لم يغفلوا قيمة طرق الإضحاك الآلية، وقد كان نجيب لا يغفل قيمتها هو أيضًا، لكن جميع الذين كتبوا عن الفكاهة في المسرح جعلوا هذه الطرق الآلية أرخصَ الطرق

وأهْوَنَها على الممثل شأنًا، كما أجمعوا على أن الممثل الفقير في مواهبه الرُّوحية هو الذي يتّخذ منها عدّته دائمًا؛ لأنه لا يحسن غيرها، بل لا يعرف طرقًا غيرها.. على أن الجمهور لا يلبث أن يملّ الممثلين الذين من هذا النوع؛ لأنه يكاد يحفظ طرقهم عن ظهر قلب لكثرة ما عرضوا عليه هذه الطرق، ولذلك فهو إمّا أن ينصرف عنهم لتفاهتهم، أو لا يكاد يبتسم لتمثيلهم إذا فرضت عليه مشاهدة هذا التمثيل.

والعجيب أن الجمهور -أي جمهور، وفي أي أمّة- جمهور ذكي مشغوف بالتجديد، ومن ثَمَّ يكون الخطر على الممثل الذي لا يجدّد، والذي يخيب خيبة شديدة في الوصول إلى قلوب الجماهير ودراسة أحاسيسها والضرب على أوتار تلك الأحاسيس بشيء من الدراسات النفسية التي يستعين بها الممثل العبقري على إضحاك جماهيره من الأعماق، وعدم الوقوف عند السطح بزغزغة ما تحت الآباط!

ولعل القارئ، ولا سيما إذا كان هذا القارئ من أبنائنا الذين تخصّصوا في التمثيل الكوميدي، يدرك من فوره وهو يقرأ هذا الكلام الصريحَ أنه كلام صحيح. إنه يدرك أنه قد وقف عند طريقة مادية أصبحت مألوفة ومعروفة. إنه حينما يقف على خشبة المسرح، أو حينما يظهر في دور سينمائي، أو حينما يظهر على شاشة التليفزيون، أو يقف قريبًا من ميكروفون الإذاعة؛ لا يزيد على أن يصنع نفس الأشياء التي تعوّد أن يصنعها في جميع المناسبات التي عرفه بها الجمهور ممثّلًا كوميديًا محدود المواهب، ولعله يتعزَّى عن ذلك بأن جميع زملائه الذين يحترفون التمثيل الكوميدي يقعون في نفس الغلطة ويقترفون نفس الخطأ. إنه سيتذكر في هذه اللحظة أن الممثل الفلاني

لا يصنع إلا كيت وكيت، والممثل فلانًا لا يفعل إلا كذا وكذا، أمّا الممثل عِلّان بطريقته هو صورة واحدة من حركات بهلوانية لم تعد تجوز إلا على الصغار ومن لا يزالون يعيشون بأحلام الصغار بين صفوف الكبار.

كلنا نلمس هذا ونعترف به ولا نماري فيه، وهذه هي مصيبة التمثيل الكوميدي في مصر، وهذه هي العلّة في بقاء مكان نجيب الرِّيحَاني شاغرًا إلى اليوم، وأنا أكاد أسمع قدرًا كبيرًا من أصوات الاحتجاج تنبعث من أفواه شِرْذِمَةٍ غير قليلة من أعزّ أبنائي عليَّ ممّن درسنا معًا تاريخ الملهاة في عصورها المختلفة، وهي -ولله الحمد- شرذمة معروفة لا تزال تضحك الجماهير بطرقها الآلية الهازلة ذات الطابع الواحد المألوف المعروف، وقد أوشكت أن أذكر الواحد المجوج، لكنني آثرت السلامة؛ لأن الجمهور يحفظ هذه الشرذمة عن ظهر قلب، ولأنه يتفق معي على أنها شرذمة وقفت جامدة عند طرق سطحية معروفة من طرق الإضحاك، بالرغم مما تنطوي عليه من مواهب كنا نرجو أن تتفتح وتزدهر.

أما هذا القدر الكبير من أصوات الاحتجاج التي تنبعث من أفواه عدد من أعز أبنائنا المشتغلين اليوم بالتمثيل الكوميدي فيكاد يجمع على حُجَّةٍ واحدة يتذرَّعون بها جميعًا وهم يلتمسون الأعذار لبقاء مكان نجيب الرِّيحَاني شاغرًا حتى اليوم.

إنهم لم تُتَحْ لهم الفرص التي أتيحت للريحاني!.

إنهم لا يمثّلون إلا الأدوار التي تُفرض عليهم!.

إنهم ليسوا أصحاب فرق يرسمون سياستها ويحدّدون رسالتها!.

إن الدولة لا تشجعهم التشجيع الكافي الذي يجعلهم يقفون على أرجلهم.. إلخ.

إن هذه المعاذير لها ظاهر يُغري بالحق، لكنها جميعًا تنطوي على باطل! فالفرص التي أُتيحت للريحاني لم يصنعها أحد للريحاني. إنه هو الذي تسجد بين يديه وتخرُّ بينهما صاغرة مستسلمة، كما خرَّتْ من قبل صاغرةً ومستسلمةً لآيون اليوناني وخليفته تسبس، ثم لخلفائهما من بعد، وعلى رأسهم أرستوفانز، وميناندر. وما خرّتْ لبلوتس، وكما استسلمت لبريدج وشيكسبير وبن جونسون وموليير وتالما وسالفيني، ولكل عبقري من عباقرة المسرح الذين درسهم أبناؤنا الأعزاء الذين تنقصهم شجاعة هؤلاء العباقرة؛ الشجاعة التي جعلتهم جميعًا لا يعتمدون إلا على أنفسهم في بناء صرح مجدهم الفني، فهم لم يقفوا قط على أبواب المسارح أو الإذاعة أو التليفزيون يتسوّلون الأدوار طمعًا في الأجور التافهة يقيمون بها أودهم ويريقون في سبيلها ماء وجوههم، إنهم لم يفعلوا ذلك قط؛ بل راحوا يؤلّفون الفرق المسرحية يجوبون بها المنتديات ويطوفون بها في القرى والأرياف والمدن ليكسبوا التجربة المُرَّة التي لا يقوم المجد الفني إلا من خلالها ولا تتم الحنكة إلا من بين ثناياها، غير مبالين بالجوع والعري والمرض والتشرُّد، وهذه هي التجارب البِكْر التي مرّ بها آريون وتسبس، وتجرَّع غُصَصَها بريدج وموليير، وشرب منها العِلْمَ عبدالرحمن رشدي، وجورج أبيض، وعزيز عيد، ويوسف وهبي، وعلي الكسار، ونجيب الرِّيحَاني، وجميع الأبطال الفدائيين الذين أقاموا من خلال دموعهم وأوجاعهم صرح مسرحنا المصري الحديث، لم يقف أحد منهم على باب الإذاعة يشحذ ويتسوّل، ولا بباب التليفزيون يبحث جاهدًا عن الواسطة التي يتملّقها ويلاحقها الرياء والمداهنة، ولا بأبواب الاستديوهات يمسح بلاطها بخدِّه في سبيل الفوز بدور تافه من

أجل لقمة العيش؛ لقمة العيش التي لم تكن قطّ سبيلًا إلى المجد أو الأعمال العظيمة التي لا بُدَّ لتحقيقها من المغامرة، بل المجازفة. وأي فنان في جميع ميادين الفنون، وميدان المسرح والتمثيل بخاصّة، لم يغامر ولم يجازف؟.

إن أبناءنا الممثّلين سيفغرون أفواههم، أو يهزون أكتافهم على الأقل، حينما يقرأون هذا الكلام الذي نطالبهم فيه بأن يعِفُّوا عن الاستجداء أمام أبواب الإذاعة والتليفزيون واستديوهات السينما، كما نطالبهم بالمجازفة بتكوين الفرق الحرّة التي تجوب الأرياف والبنادر إذا أرادوا أن يكونوا أصحاب رسالات وفلسفات مسرحية، وذلك لأن المطالبة بتكوين الفرق هي البديل البشع للجوع والعَوَز والفقر، ومن وراء الجوع والعَوَز والفقر «قلَّة القيمة!» والتشرد وما يقرب من التسوّل! لا.. لا.. هذه خطة لا تُسْتَطاع، ولا يمكن أن يقبلها إنسان في رأسه ذرّة من العقل، أو إنسان يحسن التفكير. ثم كيف يقبلها وأبواب الإذاعة والتليفزيون والسينما مفتوحة على مصاريعها لكل من هبَّ ودبَّ؟ ولا سيما للوصوليين الذين يجيدون انتهاز الفرص، كما يجيدون تلك الحركات البلهوانية التي لا تكلّف أصحابها فنًّا ولا تجشِّمهم مشقَّة، والتي يضحك لها التافهون، والكبار الذين لا يزالون يعيشون في دنيا الفكاهة بعقول الصغار؟.

ونحن نعود إلى إصرارنا، ولا نرى طريقًا إلى النبوغ والعبقرية غير هذا الطريق، بدليل التجربة التاريخية نفسها؛ التجربة التاريخية التي تعرض لها وتمرَّس بها جميع من رفعوا ألوية الفن المسرحي في جميع عصور التاريخ، والتي ذاق مُرَّها أبناء الأغنياء أنفسهم ممَّن سحرهم هذا الفن واجتذبهم إلى قدسه وتعبَّدوا في محرابه.

وأنا أذكر بهذه المناسبة تلك الأيام السعيدة التي نعمتُ فيها بترجمة ومراجعة كتابي الفنّان الروسي الأكبر كونستانتين ستلانسلافسكي، وهما: حياتي في الفن، وإعداد الممثل، وكيف كانت حياة نجيب، وحياة بعض فنانينا الأفاضل المجاهدين، تتخايل لي من خلال السطور، وكيف كانت التجارب التي مرّ بها نجيب وروز اليوسف ويوسف وهبي وجميع من كتبوا لنا مذكّراتهم من رجال الفن تتجسّم أمامي وكأنها نفس التجارب التي تمرّس بها الفنان الروسي العظيم، الذي سحره المسرح بكل ما فيه من فنون، فضحّى في سبيله بملايين الروبلات التي ورثها عن أبيه والتي كان يكدح هو بنفسه في سبيل جمعها والحصول عليها من تجارته الواسعة، ثم ينفقها عن بذل ونفس راضية على فنون المسرح، مُعَرّضًا نفسه للحاجة والعَوَز والجوع أحيانًا، تمامًا كما صنع نفرٌ من أبناء باشواتنا وأهل الأسرات الرفيعة فينا، كما يذكرني كتاب إعداد الممثل بأن جوهر فن التمثيل مكانه القلب والمشاعر والنفس الزاخرة بالأحاسيس، وليس مكانه على الإطلاق تلك السطحيات التافهة والحركات الآلية والكليشيهات المُصْطَنعة، والمظاهر البهلوانية التي لا يعجز التافهون عن إجادتها وإضحاك الصغار - صغار الأحلام- بواسطتها.

وعلى فكرة، كم يا ترى من هؤلاء الممثلين الذين كانوا يطمعون في أن يملأوا مكان نجيب قرأوا مذكّرات نجيب أو مذكّرات ستانسلافسكي في كتابه «حياتي في الفن»، ووعوا ما فيه، وقاموا ببعض ما به من تجارب، أو تعرّضوا لبعض ما فيه من مكاره؟ ثم كم منهم قرأ كتابه «إعداد الممثّل»، ثم حاول تطبيق ما فيه من تدريبات، وتفهّم ما اشتمل عليه من آراء ونظريات؟

لقد كان منهم من يلقاني ثم يقسم أنه اشترى الكتاب ولم ينم حتى

أتمَّ قراءته في ليلة واحدة!. يا عجبًا!. إن أكبر الممثلين في أوروبا وأمريكا يمضون السنين الطوال في قراءة الكتاب وتفهُّم ما فيه من آراء ونظريات لا بُدَّ لتفهُّمها من التطبيق الدقيق على أيدي الأخصّائيين وبمساعدتهم، فكيف يقرأه أبناؤنا العباقرة في ليلة واحدة؟

ولكن هذا خروج عن الموضوع، وربما كان دعاية رخيصة لكتابين لم يعد لهما وجود في السوق، لكن الذي اضطرني إلى ذكرهما هو صلتهما بالمعاذير الواهية التي يتذرّع بها أبناؤنا ليداروا عجزهم عن ملء الفراغ الذي تركه نجيب.

عُذْرٌ أَوْهَى من سابقه، فلو أنهم تشجَّعوا، ومرّوا بالتجربة التي مرّ بها نجيب وجميع من ذكرتهم ودرست معهم من عباقرة الممثلين الكوميديين؛ كانوا مؤلفين فضلًا عن كونهم ممثلين ومخرجين.

وقد كان نجيب - طيَّبَ الله ثراه- يشترك بنفسه في التأليف، ويبدّل فيه ويغيّر، ويقترح الموضوعات، ويختار حماقات المجتمع وسفاهات الأفراد التي تدور حولها المسرحية، ولم يكن مجرّدَ آلة تمثيلية تنفذ ما قاله المؤلف، وما رسمه لها المخرج. وها هو ذا أستاذنا الكبير بديع خيري يروي لنا في مذكرات نجيب أنه لم يكن يربط الممثلين برسم الحركة أو الميزانسيه ربطًا مُحكمًا كأنه مُنَزَّل من السماء؛ بل كان يتركهم أحرارًا يتحرَّكون بوحي الموقف، لكنه لم يكن يتساهل في أن يغيّروا كلمة واحدة من النص؛ لأن النص هو الذي يحمل فلسفة الموضوع، وتغييره تغييرٌ لهذه الفلسفة، وتبديلٌ للرِّسالة التي أرادها نجيب واتفق عليها هو وزميله في التأليف. فأنشئوا الفرق، ومُرّوا بهذه التجربة القاسية التي لا يُقْدِمُ عليها إلا المجاهدون الصادقون، تجدوا أن

التأليف يدين لكم كما دان لآريون وتسبس وأرستوفانز وبريدج وشيكسبير وبن جونسون وموليير ولنجيب الرِّيحَاني، وتجدوا أن هذه هي الخطوة التي لا بُدَّ منها قبل أن تحلموا بملء المكان الرحب الكبير الذي تركه الرِّيحَاني.

أما التشجيع الكافي الذي لم تتلقوه، والذي هو كفيل بأن يجعلكم تقفون على أرجلكم؛ فهذه هي أَوْهَى حججكم جميعًا، واسألوا نجيب وموليير عمّا ذاقا من فقر، وعمّا واجها من ألوان البؤس لتدركوا أن حُجَّتكم هذه واهية حقًا، على أننا لا نزال نشير على من بأيديهم توجيه الحركة المسرحية أن يشجعوا على تكوين الفرق المستقلة، وأن يتيحوا لشباب الممثلين فرصة التفرغ لفنهم ببذل المعونات السخية لهم حتى يطمئنوا ولا يفزعوا من أشباح الفاقَةِ والعَوَز والتشرُّد التي طاردت معظم العباقرة ممّن رفعوا لواء الفن وحملوا إلينا رايته.

وهذا حديثٌ آخر.

رحم الله نجيبًا، وهيَّأ للفن الكوميدي من يملأ مركزه.

ومعذرة عمَّا في هذا الحديث من إشارات شخصية.

الرِّيحَاني والكوميديا العربية

بقلم: نعمان عاشور

تدخل الكوميديا في تكوين مسرحنا وتطوُّرِه كعنصر حيويّ دافعٍ، أكثر منها كلون درامي غالب، استأثر بالمسرح العربي على مدى تاريخه الذي يكاد يجاوز قرنًا أو بعض قرن من الزمان، ولا يرجع ذلك بحال إلى ما درجنا على إقراره كقضية مسلَّم بها في التعريف بمزاج شعبنا المصري العربي، وهو أنه شعب يميل بفطرته إلى التسلية والضحك، أو أنه شعب خُلِق بسليقته وقد رُكِّبَتْ في طبعه الفكاهة تركيبًا يكاد يكون عضويًّا. فالواقع أن مثل هذه التحليلات النفسية العامة التي يحلو لبعض الملاحظين تدوينها وإسباغها على جمهورنا لا يمكن أن تعتبر أحكامًا ذات سند من الحقيقة، وإن نطقت بها بعض الشواهد الظاهرة، أو أيّدتها وقائع الحال في كثير من المراحل والفترات، وفي غير صورة من الصور الظاهرة التي تلوّنها كما يتلون الماء باللون الأزرق، إذا ما وضع في إناء زجاجة أزرق اللون.

ونفس الحال ينطبق على الملاحظة الدارجة التي تقول دائمًا بأننا في الغناء شعبٌ يميل على الأحزان؛ ولذلك تنطبع أغانينا دائمًا بلوعة الحزن ورنَّة الأسى الغائر العميق.

ومن الغريب أن أصحاب هذه الملاحظات العامة الساذجة التي لا يمكن

أن ترقى إلى مستوى الأحكام الحقيقية الثابتة يستندون في تعليلاتهم لإقرار صحتها إلى مصدر واحد، يلوّنون به طبيعة شعبنا ومزاجه حسبما يتفق وملاحظاتهم النفسية هذه، فإذا كان الحديث عن غلبة الفكاهة وسيطرة روح السخرية؛ قيل إنها نوع من التنفيس الحتمي الذي عاش يزاوله شعبنا في صمود وتَخْفِفَة ممّا ظلّ يلقاه من الظلم والجور واللعنات على يد حاكميه طوال تاريخه المظلم البائد، وهو تاريخ اتَّسم في كل مراحله بالقهر والاستبداد والإذلال، وإذا جاءت المناسبة لتعليل الحزن الطاغي على مزاجه قيل إنه نوع من الأسى المتأصِّل في نفسيّة شعبنا درج عليه من طول ما عاناه من مظالمَ دمغته بالشقاء والهوان والميل إلى أن يعيش كَلِيمًا حزينًا يشكو متأسِّيًا في ألم ويعتصر أحزانه متوجعا كاسفًا.

وحقيقة الأمر أن هذه هي الطبيعة الملازمة لكل شعب في الوجودِ؛ الضَّحِكُ والحُزْنُ في حياته كالليل والنهار، والموت والحياة، والنور والظلمة في طبيعة الوجود، لا يختلف فيها ولا يتميّز بها شعب عن شعب إلا بمقدار ما تعبّر عنه فنونه من ألوان الحزن أو الفرح، إنما تكون العبرة في مثل هذا التعميم أن يُقاس مدى غلبته على شعب دون آخر، وفي مرحلة دون أخرى، بالظروف الاجتماعية التي أنبتته، وبالفنان الذي نطق به وعبَّرَ عنه، ثم بمدى التجاوب الذي استطاع هذا الفنان أن يشق به طريقه في التأثير الإيجابي على حياة شعبه.

«مسرح الممثل»

فإذا نحن حاولنا على هذا القياس أن نتتبَّع موقف شعبنا العربي من

المسرح من بداية معرفته في لبنان وسورية على يد مارون نقاش منذ أواسط القرن الماضي حتى ظهور نجيب الرِّيحَاني في أوائل الحرب العالمية الأولى؛ خرجنا بعدة حقائق بارزة، أهمها:

أن المسرح دخل حياتنا بداية وهو يلبس الطابع الكوميدي، ثم ما لبث أن تطوّر إلى عنصر من عناصر الإصلاح، ومظهر من مظاهر التهذيب، وراح يتشكّل بعدّة أردية حسبما كانت تتطلّبه حاجة شعوبنا منه، فهو تارة منبر للتعبير عن الروح القومية العربية في معارضتها للسيطرة التركية؛ كما كان شأنه في سورية على يد القباني وآل النقاش وتلاميذهم، وتارة وسيلة من وسائل التمرُّد على الاستعمار الغازي والسلطة المستبدة والمناداة بالحرية والإصلاح؛ كما كان حال المسرح الذي خلقه يعقوب صنوع في مصر، وهو تارة ثالثة مظهر من مظاهر الرقيّ ولون من ألوان التمدّن والترف الذي تنعم به الطبقة السائدة؛ كما كان حال المسرح الذي شجعه وأقامه الخديو إسماعيل، وهو تارة أخيرة مجلى من مجالي التسلية واللهو؛ كما كان الشأن في مسرح التطريب والغناء الذي استظلَّ برأيه الاحتلال من بداية القرن الحالي.

لبس مسرحنا العربي هذه الصفات والأشكال على مدى تطوره، ولكنه كان دائمًا موضعَ التفات من جانب القوميات السياسية الكبرى، فحاول النديم أن يدخل المسرح إلى ساحة الهبَّة العرابية، وشغل المسرح حيّزًا غير هيّن من اهتمام الحركة الوطنية التي تزعَّمها مصطفى كامل، ثم لعب أخطر أدواره على سِنِي ثورة ١٩١٩. لكنه لم يرتبط بحياتنا الاجتماعية الارتباطَ القويَّ الجارف؛ لأنه كفنٍّ جديد لم ينبع من الأدب المتوارَث، ولم ينشأ بين ألوانه؛ وإنما كان مصدره وارتباطه أصلًا في وجود الممثّل؛ كان مسرح الممثل الذي يؤديه.

ولعل هذه الحقيقة ولا سواها هي التي يمكن أن تحدّد الطبيعة الفعلية التي خضع لها مسرحنا العربي حتى سنيه القريبة، وهي التي جعلت منه إلى فترات متأخّرة من تطوّره مسرحًا بلا مؤلف؛ مسرحًا يعتمد أصلًا على قدرة صاحبه في استغلال قابلية جمهوره للحزن أو الضحك حسبما تتطلّب ظروفه الاجتماعية.

«مَوْهِبَةُ المُمَثِّلِ ومَيْلُ الجُمْهُور»

هكذا كان حال المسرح يوم ظَهَرَ فيه الرِّيحَاني -بدايةً- كممثل هزلي، ثمَّ كمؤلف أو واضع روايات، ثم كمدير لفرقة، ثم كصاحب فرقة استطاع أن يركن إلى الطبيعة الضاحكة في حياة شعبنا، فيسير مع تيارها المتلاحق، مثلما كان يوسف وهبي ممثّلًا وواضع روايات وصاحب فرقة استطاع أن يركن إلى الطبيعة الحزينة في حياة شعبنا، فسار مع تيّارها المتلاحق أيضًا، إنما استطال الأمر بالرِّيحَاني لأنه عرف كيف يتجاوب بموهبته مع هذه الطبيعة ويمالئها، وهو الذي بدأ حياته على المسرح، وعاش إلى رِدْح طويل منها يتمنّى لو خانته مواهبة ليكون ممثّلًا تراجيديًّا ناجحًا، في حين دُفِعَ (بالدال المضمومة) يوسف وهبي -أو دمغته ظروف ظهوره وطبيعة مسرحه الاجتماعية والمرحلة التاريخية التي ظهر خلالها- بالطابع التراجيدي، وهو بلا جدال صاحب موهبة كوميدية، لعلّها من أبرز مواضع اعتزازه بقدرته كممثل.

طبيعة الممثل وموهبته إذن كانت هي العامل الحاسم في كيان مسرحنا، وهي التي تلعب الدور الأساسي الأول في مسرح الرِّيحَاني، ولكن هذا لا يعني

بالضرورة إنكار المزاج العام الذي يطبع الحياة الاجتماعية، ويستمدّ جوهره من الروح الشعبية ذاتها كعامل له أثره في تغليب اللون المسرحي السائد. ولا جدال أن الرِّيحَاني قد اعتمد على هذا المزاج العام في نجاح مسرحه الكوميدي إلى أقصى ما خوَّله ذكاؤه وقدرته على التجاوب مع الجمهور، أضِفْ إلى هذا أن مسرحنا قبل الرِّيحَاني بكثير كان يتجاذبه هذا العاملُ بقدر ما يتجاذبه عاملُ التأثير بما يتطوّر إليه المسرح الأوروبي الذي يأخذ عنه، وهو مسرح كانت تعطي فيه صورة موليير المساحة الكاملة، وبدأت أولى حلقاتها عندنا بموليير مصر: يعقوب صنوع، كما كان يحلو له أن يسمّي نفسه دائمًا، ثم بترجمات محمد عثمان جلال لموليير، كما يجيء هذا التأثير الخارجي إلى الرِّيحَاني في صورة عالمية أخرى، هي التي يتمثّلها في واعية طموحه دائمًا صورة عبقرية الكوميديا المعاصر: شارلي شابلن، وخاصة بعد أن تطوَّر الرِّيحَاني بمسرحه إلى مراحل أكثر نضجًا وتجاوبًا مع المشاكل الاجتماعية.

«الرِّيحَاني وفترة ظهوره»

والآن نعود إلى إلمامَةٍ عابرة بالفترة التي ظهر فيها الرِّيحَاني حتى يمكننا أن نمسك بخيط تطوّره من البداية. بدأت هواية الرِّيحَاني للتمثيل من الصغر أيام دراسته في مدارس الفرير بالخرنفش، وقد كان الرِّيحَاني في الأصل مستوطنًا مصريًّا من أسرة لم تُتَحْ لها فرصة الكسب المادي الذي كانت تحظى به عامة الطوائف المهاجرة المستوطنة، وكان لهذه النشأة أثرها؛ إذ أنها ربطته بعديد من الفئات الشعبية التي ألجأته إلى بيئتها ظروف عائلته، وهكذا نما في إحساسه من البداية عزاء المهزوم نحو هؤلاء «الغلابة» كما كان يسميهم،

وكما استمد سمات أبرز مقومات شخصياته المسرحية منهم.

ولمَّا أجبرته الظروف على التوظُّف وتَرْك الدراسة زاده هذا الوضع إحساسًا وتأثّرًا بشخصية «الغلبان»، وبلور هذا الإحساسُ عقيدتَه الدينية ونظرته الدنيوية معًا، فجعله هذا الإحساس ينظر إلى المادة التي خانه المولد عن وفرتها نظرةَ المقامر الذي قد يغتني اليوم، ولكنه لن يضمن غائلة الجوع في الغد، رغم غناه الواضح.

ومن هنا جاء عصب فلسفته -أو الأصح نظرته- التي عاش يرددها طوال حياته، وهي أن «ماحدش واخد منها حاجة»، وهي نفس النظرة التي جعلته يحب الشعر ويركن إلى تذوُّقه، لا عن ميل فني أو أدبي؛ وإنما كمَهْرَب من أطماع مادية خابية كانت تجعله أحيانًا يسخر من الثقافة والتعليم لأنه لم يستكمل ثقافته، وحول هذه الخيوط كان يدور محور الشخصيات التي تقمّصها الرِّيحَاني ممثلًا ووضعها في صلب مقتبسه.

«النهضة المرتقبة»

على أن السبب الأساسي لنجاح الرِّيحَاني وبروزه فعلًا أن المسرح أيام هوايته؛ أي في الأعوام السابقة لبدء الحرب العالمية الأولى، كان على أبواب نهضة مرتقبة؛ فقد دفعت الحركة الوطنية التي تزعَّمها مصطفى كامل بقيادة اجتماعية جديدة في حياة البلاد، هي قيادة طبقة المثقفين الذين هبُّوا من حوله في وجه الاحتلال، وبدأ العداء سافرًا بين الإقطاع التركي المسيطر وقادة الفلاحين من أعيان الريف، وهم العمد، وأخذت طلائع التجار الجدد تدخل ساحة النشاط القومي.

وفي هذا الوقت أيضًا بدأ يخبو المسرح الغنائي الذي قام في ظل الاحتلال لتسلية الباشاوات التُرْك وبطاناتهم، وكانت لا تزال هناك فلول من بقايا الفرق التي خلَّفها الرُّوَّاد الشوام تأوي إلى مصر، لترتحل في مواسم عابرة إلى دمشق وبيروت، ثم ترتدُّ لتقيم في القاهرة، منها فرقة أمين عطا الله وشقيقه سليم، وفرقة إسكندر فرح، وأحمد الشامي، وغيرها من صغار الفرق, إلى جانب هؤلاء كانت موجة التمثيل قد بدأت تزحف إلى طوائف المصريين، فدخلت دنيا الكتابة الأدبية، فيما حاول المويلحي بعيسى بن هشام، ثم في الترجمات العديدة من المسرح العالمي على يد عثمان جلال وغيره من تلامذة الطهطاوي، وفي إرسال جورج أبيض لدراسة التمثيل في بعثة على نفقة السلطنة الخديوية، كما بدأ عدد غير قليل من شباب المثقفين - بتأثير من اتجاهات التطور التي أنبتها الحزب الوطني- الدخولَ في مجال المسرح والتمثيل كهواة خُلَّص، ومنهم جماعة أنصار التمثيل الأولى، التي ضمّت عبدالرحمن رشدي ومحمد عبدالقدوس ومحمود خيرت وسليمان نجيب، وغيرهم.

وجميعهم ساهموا في النهضة المقبلة للمسرح. هذا عدا طائفة أخرى من الهواة ينشدون الاحتراف، ومنهم نجيب الرِّيحَاني وعزيز عيد وروزاليوسف وحسن فايق واستيفان روستي وعبد اللطيف جمجوم وعمر وصفي وعبد العزيز خليل.

وإذن فلم يكن الميدان قفرًا أمام الرِّيحَاني حين بدأ هوايته للمسرح؛ بل كان بالفعل يتهيّأ للعَمَار. ومن حسن الحظ أن يتلازم وجود الرِّيحَاني في وظيفة واحدة مع عزيز عيد بالبنك الزراعي فيشجعه هذا على متابعة

هوايته التي كلّفته في سبيل إشباعها أن يترك وظيفته أكثر من مرة، حتى كانت نهاية المطاف عام ١٩١٤ بعد أن عاد جورج أبيض وأنشأ مسرحه ولم يلق النجاح الذي يتوقعه، فانضم إلى سلامة حجازي في فرقة واحدة تجمع بين الغناء والتراجيديا، لكنها لم تحظَ بالنجاح المنشود، وكانت الطريقة أيامَّها في إنشاء هذه الفرق تقوم على أساس المساهمة في الربح بين العاملين فيها، وهي التي تطوَّر بعدها نظام الفرق إلى الانفراد بملكيتها وإدارتها وبطولتها والتأليف لها كما انتهى الأمر بالرِّيحَاني بعد ذلك ليخلق مسرحًا ويقيمه ويشكّله على أساس شخصيته وموهبته، فضلًا عن إدارته وملكيته له.

وكانت الروح السائدة في هذه الفترة الحرجة، وما يحتاجه الناس وتسلّم به السلطة فعلًا؛ هو أن يتطوّر مسرح الغناء الإقطاعي إلى مسرح للضحك والتسلية، يَبْعُدُ بالناس عن تأثير قومية مصطفى كامل وأتباعه، ويدخل بهم إلى مدار البحث عن مجالات لَهْوٍ تَصْرِفُ فيه الطوائفُ الجديدة من التجار والعمد وأفندية المدن طاقاتِهم وأرباحَهم ومظاهرَ تقدّمهم، ولمّا فُرِضَت الحماية لقيام الحرب أصبح هذا الاتجاه هو المحتّم، وفشل المسرح الجاد.

«الكوميدي العربي»

وهكذا سنحت الفرصة لأول مرة لأن يأخذ المسرح الكوميدي طابعَه المستقلَّ في صورة الفرقة التي أنشأها – بالمساهمة- الخارجون على فرقة أبيض وسلامة حجازي باسم فرقة الكوميدي العربي، وكانت هذه الفرقة تضم الهواة الذين خطوا بأقدامهم نحو الاحتراف: عزيز عيد والرِّيحَاني وروز اليوسف وحسن فايق واستيفان روستي، وبدأت الفرقة أول أعمالها بتقديم

رواية نقلها لهم عن الفرنسية المؤلف الجديد أمين صدقي باسم «خلِّي بالَك من أميلي»، لكن رغم تميُّز الفرقة بهذا اللون فإنها لم تنجح، ويرجع ذلك لأن المسرح لم يكن قد أخذ طريقه بعد إلى الاستقرار كمؤسسة فنية في أذهان الجمهور، وهو الشيء الذي جعل بقية العاملين فيه يتساندون مع بعضهم البعض في محاولة يائسة للاحتفاظ بكيانهم التمثيلي؛ كأَنْ تنضم منيرة المهدية كمطربة لهم، أو ينضمون بكليَّتهم إلى فرقة أكثر منهم إعسارًا؛ وهي فرقة أولاد عكاشة وهكذا.

«غِطَاء التَّسْلية وفَتْرَةُ الإعْدَاد»

لكنَّ سِنِي الحماية واستمرار الحرب لم تكن فترةَ ركود، وإنْ أظلَّها غطاءُ الرغبة في التسلية؛ فقد كانت المراجل تغلي في داخلية حياة الشعب المصري من جرّاء الاحتلال، وكانت هذه هي السنوات التي أرَّخ لها توفيق الحكيم - رائدنا المسرحي- بروايته الكبرى «عودة الروح»، وفي خلالها نجح الرِّيحَاني في أن يخلق لنفسه كيانًا كممثل هزلي، ثم كواضع مسرحيات، وقد أعانه على ذلك الانطلاق الواضح نحو فنِّ التمثيل، ووفرة دُورِ اللَّهْو التي كانت السلطة الإنجليزية تشجّع الرعايا الأجانب على تنشيطها؛ فاستطاع معتمدًا على هذين العاملين، وعلى الظروف الاجتماعية التي خَلَقتْ للعُمَدِ كيانًا واضحًا في البناء الاجتماعي المتطوّر بوصفهم الطائفة المسيطرة على خيرات الأرض الطيبة وعبيدها، وبوصفهم الفئة التي انتهى إليها النفوذ في الريف بعد زوال نفوذ الأتراك بفضل الحركة العرابية، وبوصفهم الآباء الذين انتهى إلى أبنائهم المثقفين النفوذ في المدينة بفضل هَبَّة مصطفى كامل - استطاع أن

يقع على مفتاح السرداب الواسع للكنز الكوميدي الذي امتدّ به حتى وفاته.

«كِشْكِشْ بيه»

وقع الرِّيحَاني على شخصية كشكش بيه وليس في ذهنه إلا اجتذاب العمد ذاتهم، وتحبيبهم في صرف ما جَنَوْه من أرباح القطن في ساحات اللهو التي كانت تفيض بها القاهرة، فإذا به يضرب عدة عصافير بحجر واحد.

إن الفكرة تقوم على محور أن عمدة من الريف يصل إلى مصر وفي جيبه الكثير من المال فيلتفّ حوله الحِسَانُ ليضيِّعْنَ مالَه ويترُكْنَه على الحديدة، وينتهي به الأمر إلى الندم والعودة لقريته بعد أن تاب إلى رشده، ولكنها رغم مغزاها الأخلاقي تعطي الفرصة لسخرية لا حدَّ لها من العُمَد، وهو الشيء الذي كان أفضل ما يحتاجه أعداؤهم؛ بقايا الأرستقراطية التركية من أرباب الملاهي، والتجار، وكذلك أبناؤهم الأفندية المتعلمون، والبهوات المتطلّعون إلى الباشاوية عن طريق الفرنجة. والذين يعتبرون حضارة المدنية حضارتَهم، والعمدةَ دخيلًا عليهم، متأخّرًا عنهم، في محاولة التشبث مثلهم بها. وهكذا شق طريقه كالسكين في الزبد، ولا عجب ألّا تمضي شهور حتى يصبح مديرًا للفرقة، ثم صاحبها.

«فرقة نجيب الرِّيحَاني»

لم يكن من المقدَّر أن تستمر شخصية كشكش بيه تُدِرُّ البيضة الذهبية في كل يوم، وسرعان ما بدأ الجمهور -جمهور التسلية من الذوات- يتطلّع إلى شيء جديد، أكثر طرافة، وأكثر إغراقًا ورُقِيًّا في التسلية، وهكذا بدأ الرِّيحَاني

العملَ في الفرقة -التي سمّاها باسمه- باللجوء إلى الاستعراضات؛ فاستعان بأمين صدقي في تعريب المسرحيات الاستعراضية، وبدأ بـ «حَمَارْ وحَلَاوة»، ثم اختلف مع أمين صدقي. وكان الكسّار قد ظهر أيامها لينافسه بشخصية البوّاب، وهي على ما يقول الأستاذ يحيى حقي شخصية معروفة للذوات، يتكرّمون عليها دائمًا بالبقشيش؛ موضع احتقار، وليست موضع سخرية أو تنافس.

وفي تلك الفترة تعرّف الرِّيحَاني على سيد درويش الذي بدأ يلحّن له استعراضاته، وبفضل ألحان سيد درويش رسَّخ قدمه، وزاد نجمه بريقًا، ومن ثَمَّ وقعت ثورة سنة ١٩١٩ فشارك في أحداثها مع غيره، ومِنْ بَعْدِها ثَبُتَتْ أقدامه في شارع اللهو؛ شارع عماد الدين، وثَبُت مسرحه في دنيا الضحك؛ في عالم الكوميديا المسرحية، على مدى السنوات المقبلة، حتى وفاته.

«معالم مسرح الرِّيحَاني وأثره»

تتبّعنا -في غير قليل من الاستطراد- المرحلةَ الأولى لظهور الرِّيحَاني، والأسبابَ التي أدَّت إلى نجاحه، ولكننا لسنا في مجال العرض التاريخي؛ وإنما يهمُّنا أن نوضح بعض الأسباب والمعالم التي ميّزت الرِّيحَاني، وجعلته يثبت بمسرحه تلك الفترة الطويلة، وأثر المسرح الهزلي الذي أوجده الرِّيحَاني على مسرحنا الراهن، ومدى تأثيره فيه.

إن أولى الحقائق بالنسبة للريحاني هي أنه كان ممثّلًا هزليًّا كبيرًا، وتلك الحقيقة هي التي حفظت لمسرحه الكوميدي كيانَه حتى وفاته؛ إذ بوفاته انتهت القيمة الفعلية لمسرحه، وبالتالي التأثير الخلّاق لكل ما أوجده من

ألوان في مجال الكوميديا العربية.

والحقيقة الثانية أن الرِّيحَاني على قدر ما كان كوميديًّا بارعًا من طراز متفرِّدٍ؛ إلا أنه كان من أكثر ممثلي المسرح العربي الكوميدي قدرة على الاستناد للبيئة الواقعية، والأخذ منها في الحدود التي كانت تسمح بها ثقافته، ثم نظرته الاجتماعية؛ لأن الرِّيحَاني إنما كان يقدّم مسرحياته لجمهور بعينه، وجمهور محدود؛ هو جمهور ما كان يسميهم دائمًا بالذوات من الطبقات الراقية، فقد كان يكره جمهور الدرجة الثالثة ولا يريده، لا بَرَمًا بالزحام وحبًّا في الهدوء؛ وإنما لأنه كان يعيش كلَّ تطلُّعاته في فلك هؤلاء الذوات، وقد يكون هذا هو السر في بناء مسرح الريتز بحيث لا يحتمل أكثر من عدد محدود قادر على دفع أسعار عالية، ولا مكان فيه لجمهور الترسو، وهو جمهور لم يكن الرِّيحَاني يرثي له بقدر ما كان يسخر منه.

والحقيقة الثالثة أن الرِّيحَاني كان يجمع بين نقيضين غريبين؛ فقد كان يدافع عن الرجل «الغلبان» وكان يرثى له لأنه سيء الحظ، منكور الجهد من صديقه أو زميله الغني المحظوظ الذي لا يعبأ به في كثير، وفي ذلك كان يحاول الأخذ بما اعتبره مقاربًا لفلسفة شارلي شابلن، مع أن الحقيقة أنه لم يكن يدافع إلا عن نوع واحد من هؤلاء الناس؛ هم الأفندية الذين لم يسعدهم القدر لكي يصبحوا من طينة الذوات، أو في مكانتهم مثله تمامًا.

لكن كل هذه الموضوعات والشخصيات إنما كان يُدخلها الرِّيحَاني على مسرح مقتبس في جملته إن لم يكن في تفصايله؛ لأن هذه التفاصيل -المشاهد والمعالم العامة لبعض شخصيات البيئة- هي الإضافات الوحيدة التي كان يطعِّمُ بها ما يقتبسه أو يقتبس له من تراث المسرح الهزلي

العالمي في أضعف صوره الدرامية وأقربها إلى المساخر الكوميدية المغرقة، وكان يرتكن فيها على مجاراة التيارات الاجتماعية الغالبة، فيسبح على سطح المشاكل الاجتماعية، خاصّة بعد أن لبس طربوش الأفندي وخلع عمامة العُمَد، وتركّزت مشاهده بشخوصها حول المدينة ومجتمع ذواتها وأفنديَّتها، فإذا كانت المسرحية المقتبسة تحوي إلمامه عن السينما؛ زاد مشاهدها وفصَّلَ شخصياتها بما يتيح له فرصة السخرية من السينما وأبطالها ونجومها؛ المخرج والمنتج والراقصة الممثلة، وهكذا.

حتى مسرحية حسن ومرقص وكوهين ذاتها -وهي أكثر مسرحياته التي تتسم بطابع يكاد لا يعوزه الصدق في رسم معالم البيئة- مُقْتَبَسَة أصلًا، ومُطَعَّمة بالإضافات الرِّيحَانية التي تجاري السخرية من طبع الطوائف الثلاث؛ ذلك أن الرِّيحَاني كان يطفو على سطح الحياة الاجتماعية، ولم يكن يحاول الغَوْرَ فيها؛ لارتكازه على الاقتباس؛ ولنظرته الاجتماعية الحسيرة؛ ولتحدُّده بجمهور كان لا بُدَّ أن يتملّق نظرته وتطلعاته، وهو جمهور الذوات وأشباههم. ولم يكن يُلْجِئُه إلى الموضوعات ذات المدلول البعيد عن مجرد التسلية والتي قد تحتاج إلى عناء إلّا محاولة التجديد، أو مجاراة الميول الغالبة الموسمية على مزاج الجمهور.

انظرْ إليه يومَ شعَرَ بالملال يجتاح زبائنه من الذَّوات لتكرار صورة الأفندي البائس التعس، وشخصية الغلبان المستسلم لضربات القدر، يحاول أن يقدّم لهم شيئًا جديدًا مخالفًا، فيرتد إلى مسرحية النقّاش العتيقة «هارون الرشيد وأبو الحسن المغفل»؛ ليجعل منها «حُكْم قَرَاقُوش»، فإذا به يخلع البدلة ويأخذ مكان الخليفة ساخرًا من نظام الحكم أيّامَ الخلافة، متجاوبًا مع

تطلُّعات مرتاديه من الذوات الجدد في نظرتهم إلى فساد النظام الملكي وتسلُّطه، وهو اتّجاه أملاه على الرِّيحَاني الرغبة في تغيير موضوعاته بقدر ما أملاه إحساسه الدقيق الواعي بميول زبائنه، ولولا أنه كان على علاقة طيبة بالقصر ورجاله لأخذت المسرحية المدلولَ الذي لم يدر في خلده أبدًا.

ومثل هذا القصور لم يكن يتبدّى في الاقتباس، ولا في النظرة الحسيرة للمشاكل الاجتماعية، ولا في الإحساس الواعي بميول المشاهدين والخضوع لها؛ وإنما كان أيضًا يأخذ عند الرِّيحَاني وفي مسرحه مظهرًا آخر؛ هو تفصيل الأدوار على أفراد الفرقة الذين لم تتغيّر وجوههم كثيراً طوال حياة مسرحه.

وعلى قدر ما كان مسرحه محدودًا بنظرته وشخصيته؛ فقد كان أيضًا محدودًا بالشخوص التي تُرْسَم لتلائم الممثلين القائمين بها، هذا بالإضافة إلى أن الرِّيحَاني كان يؤمن بحرية الممثل في تمثيل دوره، بلا مراعاة لأي ضبط لحركته المسرحية.

وطبيعي أن يؤثر الاقتباس على ألوان الكوميديا التي قدَّمها الرِّيحَاني، ولكن مسرحياته مع ذلك تشكّلت متراوحةً بين الفودوفيل والأبراكوميك والفَارْس والكوميديا الخالصة، ثم الكوميديا المطعّمة بعنصر المأساة، والتي تكاد تقترب من التراجيكوميديا مثل «٣٠ يوم في السجن» و«قسمتي» و«الدلوعة»، وهي مسرحيات تعتبر على مستوى مقبول من النضج الفني بالقياس إلى مسرحياته الأخرى.

«الرِّيحَاني وبديع خيري»

ولا أظننا بحاجة إلى أن ندقّق كثيرًا في التكنيك الفني لمسرحيات الرِّيحَاني،

واعتمادها على الأنماط الهزيلة: الخواجة والفقي وابن البلد والعسكري والمأذون وغيرها، ولا اعتمادها على المفارقات اللفظية، والنكتة الكلامية، وتسميات الأشخاص، وما أشبه ممَّا هو طبيعي وسائد في معظم المقتبسات، وممَّا دمغ مسرحنا الكوميدي حتى اليوم بمثل هذا الروتين العقيم؛ فالواقع أن هذه الأساليب قد انتهى مفعولها وتأثيرها على مسرحياته بمجرد وفاته، ورغم أنها لا زالت تُقال ويجري العمل بها، ولكن على غير أصحابها الذين رُسِمَت لهم وخُصِّصَتْ لأدوارهم التي كانوا يؤدّونها معًا، وهذا ينقلنا إلى أبرز ما في مسرح الرِّيحَاني؛ وهو الرِّيحَاني نفسه، كممثل كوميدي ناجح استطاع أن يسيطر على مسرحه من أَلِفِهِ إلى يَائِهِ بشخصيته وحدها، ورغم هذا فإننا لا نستطيع أن ننكر الدور الكبير الذي لعبه زميل الرِّيحَاني التوأم بديع خيري في إقامة دعائم مسرحه الكوميدي الذي يكوِّن صرحًا ملحوظًا من تاريخ مسرحنا العربي في مجال الكوميديا الحية المتطورة.

ذكريات عن نجيب الرِّيحَاني

بقلم: يوسف حلمي

بمجرد أن بلغنا سن التمييز -نحن الذين وُلدنا في أوائل العقد الثاني من هذا القرن- كان أول اسم شهير طرق آذاننا وسمعنا الكبار من ذوينا يتحدثون عنه بِحُبٍّ وسرور وإعجاب هو اسم: كشكش بك!

وكنا نرى على الجدران أحيانًا الصور الملوّنة لهذا الشيخ الضاحك، بلحيته المرسلة البيضاء وعمامته المقلوظة وابتسامته الجذابة، وعينيه الذكيتين، إعلانًا عن الرواية التي سيظهر فيها، فنقضي أمام هذه الصور وقتًا سعيدًا ونحن ننظر إليها أيضًا بحب وسرور وإعجاب.

ولما كنا -طبعًا- من سكان الأحياء الوطنية التي تقع في أطراف المدينة؛ كالسيدة زينب والقلعة والحسين والعباسية؛ فإننا لم نكن نحلم بأن نرتاد ذلك العالم البعيد الغامض المليء بالأسرار المحرمة؛ عالم الأزبكية وعماد الدين! وكنا نكتفي بيوم من السنة يستعد له بعض الكبار من أهلنا «للنزول» إلى هناك ليتفرَّجوا على «كشكش بك»، وكنا نحن الصغار نشاركهم الاستعداد لهذا اليوم العظيم! وأذكر أننا كنا نودعهم حتى باب الحارة ونحن نرمقهم بحسد ونتودَّد إليهم (لا أدري لماذا؟) ثم نعود أدراجنا ننتظر أَوْبَتَهم!.

وكانت تمضي أسابيع كثيرة وشهور، والأسرة كلها -كبيرها وصغيرها- تتندّر بما عادت بعثتها من السهرة تحكيه وتقلّده وتغنّيه من نكات ومغامرات وألحان «كشكش بك العجيب»، عمدة كفر البلاص، الشيخ الأشيب العربيد الذي كان غارقًا إلى أذنيه في النسوان الباريسيات الفاتنات اللاتي يملأن الملهى، منهنّ من ترقص، ومن تغني، ومن تتمايل، ومن ترتمي في أحضان العمدة السِّكِّير المِهْذَار!

وقد ظلّت شخصية كشكش بك العمدة الذي يغادر قريته منتفخ الجيوب بثمن القطن والمحاصيل وعرق الفلاحين، ويأتي إلى القاهرة ليرتاد حي الأزبكية وعماد الدين، فيوعز الخواجة «جرجاويّ» صاحب الكازينو والبار إلى مقاطيره من الغانيات الأوروبيات، وبائعات الهوى اللاتي يزحمن الحانات وأماكن اللهو، ليسحبن منه أمواله ويتركنه خالي الوفاض يعضُّ بنان الندم في سخرية لاذعة مُرَّة، من نفسه ومن عقله وقلة عقله. ظلت هذه الشخصية الفريدة حديثَ الناس في كل البيوت وفي جمع الأوساط سنوات طويلة.

ولا أعرف لحنًا غنائيًا امتدت شهرته الضاحكة إلى كل شارع وزقاق، وإلى كل بيت وكل قرية وكل مكان، فكان يغنيه الكبار والصغار، المتعلِّمون والجُهَّال، الأغنياء والفقراء، أبناء المدن والفلاحون في أعماق الريف مثل لحن:

يا ابو الكَشَاكِشْ كَان جَرَى لَكْ إِيه يَا هَلْتَرَى

دَقْنَك شَابِتْ فِي المَسْخَرَة وأمُور الفَشْخَرَة!

وكان هذا اللحن وأمثاله مثل «القُلَل القناوي» و«سالمه يا سلامه» و «اقرأ يا شيخ قفّاعه» ممّا تأتي به بعثة العائلة التي تفرّجت على كشكش بك.

ولم يكن من الممكن أن تنجح هذه الشخصية ذلك النجاح الواسع وأن

تمتدَّ شهرتها هذا الامتداد البعيدَ فتصبح أخلدَ وأبرز معالم الطريق في تاريخ المسرح المصري، لمجرَّد الحظِّ الطيِّب أو المصادفة الحسنة؛ بل لقد كان وراء هذه الشخصية فهم وتفكير ودراسة ومجهود جبار لقي الاستجابة الطبيعية من الجماهير الواسعة حين تجد عملًا فنيًّا سليمًا يستملي الواقع الحي ويعالج قضايا شعبية تمس أدق مصالح الجماهير.

كان نجيب الرِّيحَاني هو صاحب الشخصية ومبتكرها، وكان يشتغل -بعد أن ترك الدراسة في مدارس الفرير- موظّفًا بالبنك الزراعي في القاهرة، ثم بشركة السُّكَّر بنجع حمادي، وكان مُولعًا بالتمثيل ويخالط الممثّلين ويرتاد قهوة الفن إبَّان إقامته في القاهرة، وكان يُطْرَد من الوظيفة فيلتحق بإحدى فرق التمثيل، ثم يُطْرَد منها ليعود إلى الوظيفة، ثم يُطْرَدُ من الوظيفة ليعود إلى التمثيل، ثم يُطْرَد من الفرقة ليعيش متعطّلًا، ثم تطرُدُه أسرته ليهيم على وجهه شريدًا متسكّعًا بلا لقمة ولا مأوى، ينام على الأرصفة ويمضي اليوم واليومين بلا طعام، ثم يجد عملًا في فرقة متجولة ينال منها بضعة قروش في اليوم، وتفلس الفرقة ويعود إلى حياة البطالة والصّعْلَكة، وهكذا...

وتضطره الظروف القاسية إلى العمل في ملهى ليلي مبتذل «كباريه»، ليقدّم هو وأحد زملائه نمرة «خيال الضل» حيث يؤديان من خلف ستار رقيق حركات هزلية صامتة لإضحاك الناس.

وفي هذا الملهى تأمَّل الرِّيحَاني روَّاده، فوجد أن الكثيرين منهم من أعيان الريف الذين كثيرًا ما رأى مثلهم يفدون إلى البنك الزراعي حيث كان يعمل في القاهرة، وإلى شركة السكر في نجع حمادي ليبيعوا محاصيلهم أو ليرهنوا أرضهم ويملأوا جيوبهم. وها هو ذا يراهم يبدّدون ما اقترضوه وما قبضوه

على الخمر ونساء الكباريهات.

ومن هنا ولدت هذه الشخصية الفريدة؛ كشكش بك، عمدة كفر البلّاص بعد تأمُّلٍ وتفكير ودراسة، وقد ولدت أولًا على الورق في رواية استعراضية هزلية من فصل واحد، ثم نفذت على المسرح بعد أن استجمع صاحبها ومبتكرها نجيب الرِّيحَاني مواهبَه المطمورةَ فخلق لها ملامحها وسلوكها وصوتها ولهجتها وإيماءاتها وإشاراتها ومشيتها، وكافة مميزاتها الداخلية والخارجية؛ ليخرج منها ذلك الكائن الحي الذي طَبَقَتْ شهرتُه الآفاقَ.

ثم تطورت شخصية كِشْكِش بك بعد أن أفلح نجيب الرِّيحَاني في إنشاء فرقة تمثيلية يديرها بنفسه ليأمن شر الطرد وحياة البؤس والصعلكة، ثم اكتمل نموُّها الواقعي بعد أن تعرَّف على بديع خيري وسيد درويش؛ إذ لعب هذا الثالوث العبقري مع من التفَّ حولهم من الأدباء والنقاد والممثلين دورًا بالغ الخطر في ثورة سنة ١٩١٩، ثم في حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية، مستعملين شخصية كشكش بك ومن يصاحبه على المسرح من شخصيات أخرى ومجاميعَ من أجل أن يبثُّوا أفكارًا ثورية وتقدمية تفعل في الجماهير فعل السحر، وتسري في الناس كالنار في الهشيم، وتظل تتردد في ألحان خالدة من أقصى الوادي إلى أقصاه بعد أيام قليلة من أول إلقائها على المسرح.

ومن المهم أن نلاحظ هنا أن مبتكر هذه الشخصية وخالقها ليس إلا الممثّل المغمور المطرود من الفرق التمثيلية بحُجَّة أنه ممثِّل فاشل عاطل من المواهب ولا مستقبل له، و قد حرصت إحدى الفرق وهي تسلِّمه قرارَ الطرد على أن تُضَمِّنَ هذا القرار نصيحة له بالبحث عن عمل آخر غير التمثيل!!

وقد نجح هذا الرجل كممثل قادر، وفشل الذين طردوه، وبينما خَلَدَ اسمه كأعظم ممثل ظهر في بلادنا وذاع صيته خارجها؛ انطمرت أسماؤهم تحت أتربة النسيان.

وهذه الحقيقة تستحق الوقوف عندها لحظةً؛ لأن تحليلها قد يكون مفيدًا لشباب الممثلين المتطلعين إلى الكمال.

إن حادثي طرد نجيب الرِّيحَاني من فرقة سليم عطا الله، ثم من فرقة حجازي وأبيض، لم يكونا لداعي التوفير أو ضغط المصروفات؛ وإنَّما لأنه لا يحمل المواهب التي يرى أصحاب هاتين الفرقتين أنها ضرورية لنجاح الممثل.

ومعنى هذا أن المعايير الفنية كانت مختلفة عند الفريقين تمام الاختلاف، فقد كان التمثيل عند هؤلاء -على ما نتخيَّله من وصف الواصفين وحديث المؤرخين- عبارة عن زعيق شديد، وعنف مبالغ فيه في الإشارة والحركة والانفعال دون أي مقتضٍ من الموقف، أو من البناء النفسي للشخصية المسرحية، بينما كانت عند نجيب الرِّيحَاني شيئًا آخر تمامًا.

وقد أتيح لي أن أعرف نجيب الرِّيحَاني شخصيًّا في أوائل الثلاثينيات، إذ كنت الطالب الأول في معهد التمثيل الحكومي الذي أنشئ في سنة ١٩٣٠ وأغلقه وزير تتري جهول في سنة ١٩٣١، حينما عرف أن الشبّان يجلسون في ذلك المعهد جنبًا إلى جنب مع الشابّات!!

وفي ذلك المعهد كنَا نلقَّنُ أصول فن الإلقاء على أسس علمية، إلى جانب علوم المسرح وآدابه، وتاريخ الأدب العام، والرقص التوقيعي السولفيج، والشيش والرياضة البدنية، ولكننا كنا نتعلم أيضًا تقييم فن التمثيل الذي

كان يعرض على المسارح وقتها، وممّا تعلّمناه أن نحترم فن نجيب الرِّيحَاني.

وكان نجيب الرِّيحَاني قد بدأ الدخول في تجربة جديدة؛ وهي تقديم مسرحيات كوميدية هادفة، فرأى هو وزميله الأستاذ بديع خيري أن يقتبسا مسرحية فرنسية ناجحة نالت شهرة بعيدة في العواصم الأوروبية اسمها «توباز»، وهو اسم البطل الذي كان مدرِّسًا في مدرسة أوَّليَّة، وكان شخصًا مثاليًا أمينًا للعلم ولتلاميذه وللناس وللحياة، وللمبادئ السامية، وكانت مثاليته هي السبب في الاضطهاد الذي لاحقه، والمصائب التي توالت على رأسه!

وقدمت فرقة الرِّيحَاني هذه المسرحية باسم «الجنيه المصري» في مسرح الكورسال، وكان يقع في المكان الذي تقوم فوقه الآن عمارة ومحلات عدس على ناصية شارعَيْ عماد الدين وألفي بك.

وشاهدت هذه المسرحية، وكان المسرح خاليًا إلا من عشرات قليلة من الناس، وبعد إسدال الفصل الأخير طلبت مقابلة الأستاذ، فدعيت إلى مقصورته ورحَّب بي أجمل ترحيب، وكان يعرف اسمي، وهنَّأْتُه بحرارة وصدق تهنئةً سُرَّ بها كثيرًا جدًّا، وكان لسروره سببان؛ أولهما أنه كان يظنّ أننا كنا نتعلم ضمن ما نتعلمه في معهد التمثيل أن نستهين بجهود روّاد المسرح الأوائل وفنّهم، فتبين أنه كان مخطئًا في ظنّه، وثانيهما أن مسرحية «الجنيه المصري» لم تلقَ إقبال الجمهور فكان الرجل متعطّشًا إلى كلمة تشجيع ومواساة من أي أحد!

وفي تلك الليلة وفي المرّات الأخرى التي جلسنا فيها سويًّا وتحادثنا طويلًا، عرفت معايير هذا الفنان الكبير، واطّلعت على مفهوماته الحقيقية لفن

الإلقاء والتمثيل المسرحي، وفهمت لماذا طرد من الفرق الذي قذفت به إلى رصيف الشارع.

كان نجيب الرِّيحَاني يُؤْمِن بالواقعية دون أن يسمّيها باسمها. كان يقول إنه بعد أن يتعمق فهم الشخصية التي يؤدّيها؛ أي بعد أن يدرس أسرارها النفسية وخلجاتها الخافية وملامحها الظاهرة والباطنة- وكان يقضي في ذلك الأمر وقتًا غير قصير- يبدأ في تخليقها إنسانًا حيًّا يتحرك وينفعل ويضحك ويغضب ويحب ويكره بسلوك خاص، لا يشترك فيه مع شخصية أخرى وبطريقة طبيعيّة تمامًا بلا مغالاة أو مبالغة أو تهويل.

وممَّا أذكره إلى الآن قوله وهو يشير إلى ممثّلين معيّنين «إنك لا تصدق هؤلاء الناس ولا تؤمن بهم؛ لأنهم يقدمون لك فوق المسرح شخصيات غريبة عنك ليست مثلك ومثلي ومثل سائر الناس الذين تراهم وتخالطهم، إنهم يقدمون لك مخلوقات وهمية لا وجود لها في واقع الحياة...».

وعندما استدعاني الدكتور طه حسين في سنة ١٩٣٢ لأحرِّرَ الصفحة الفنية الأسبوعية في جريدة «كوكب الشرق» داومتُ التبشير بفن نجيب الرِّيحَاني وواقعيته، وكان وقتها يعاني أزمات وصدمات متتالية تنحصر أسبابها غالبًا في أنه لم يكن يملك مسرحًا خاصًّا، وفي أن دعايته كانت قاصرة، بينما كانت أعمال الدعاية قائمة على قدم وساق لفرق تمثيلية أخرى عملها أقرب إلى «القره جوز» منه إلى فن التمثيل، ولذلك كانت تستعين ببعض النقَّاد للنيل من نجيب الرِّيحَاني وفرقته.

وكان لا بُدَّ في النهاية من أن تنتصر القيم الصادقة والإخلاص للعمل وللناس وللحياة، فاستقرّت فرقة نجيب الرِّيحَاني في مسرحها الخاص، وكان

في أحكام القدر العادلة أن يكون هذا المسرح هو نفس المسرح الذي كان يقدم الفن الزائف لسنوات طويلة، والذي كانت تُدَبَّر فيه المكائد لتحطيم نجيب الرِّيحَاني وفرقته.

وكانت السنوات العشر الأخيرة من حياة نجيب الرِّيحَاني هي سنوات الاستقرار والتفرُّغ للإنتاج الناضج والعمل الجيد، وفيها قدَّمت الفرقة العتيدة مسرحيات بديع خيري المقتبسة والمؤلَّفة، مليئةً بالنقد اللاذع ضد النظام الاجتماعي الفاسد وضد القيم الزائفة، في فكاهة حلوة مُحبَّبة وصافية وخالية من المرارة، وحافلة بالإشراق والتفاؤل، ومبشِّرَة بالحب والأخوّة الإنسانية الشاملة.

وليس هنا مجال تقييم هذه المسرحيات، ولكني أود أن أقول إنني أعتقد أن دور نجيب الرِّيحَاني في كتابتها لم يكن إلا وضع اللمسات الدقيقة هنا وهناك حسب ما اكتسب من خبرة أربعين عامًا من الاحتكاك بجماهير المسرح، أما الأساس والبناء الكليُّ فكانا من نصيب بديع خيري الشاعر الموهوب والفنان الكبير المتواري دائمًا خجلًا وتواضعًا وراء العبقريَّتَيْن الكبيرتين: سيد درويش ونجيب الرِّيحَاني.

وبعد.. ماذا بقي لنا من عبقرية الممثل الكوميدي الكبير نجيب الرِّيحَاني؟

بكل أسف لم يبق منه إلا الذكرى وحدها والتاريخ الحافل بالكفاح وبالعمل المستميت من أجل فن التمثيل، وهذا طبعًا ليس بالشيء القليل؛ فإن ذكرى موني سوللي الممثل الفرنسي العظيم الذي مات منذ نصف قرن ما زالت الشعلة المضيئة التي يستنير بها شباب الممثلين المسرحيين في العالم.

ولكن نجيب الرِّيحَاني عاش في عصر اللاسلكي والأشرطة المغناطيسية، وقد

كان ينبغي أن تكون لدينا مكتبة كاملة من كل المسرحيات التي قدَّمها؛ أوّلًا لكي تذاع على الناس فتملأ حياتهم جِدًّا وضحكًا بدل بعض الابتذال الذي ينغص حياتنا من بعض الإذاعات. وثانيًا لكي تكون في متناول النقّاد وهم يؤرِّخون لمسرحنا ويحلِّلون عبقرية ممثّلنا الكبير، وكذلك كي تكون في متناول أساتذة التمثيل وهم يخرِّجون الأجيال الجديدة من الممثلين والممثلات الذين كان يحقُّ لهم أيضًا أن يتعلَّموا كثيرًا من فن هذا الفنان الكبير.

ولكنَّ إذاعتنا لا تملك إلا شريطًا من فصل واحد بصوت نجيب الرِّيحَاني من مسرحية «٣٠ يوم في السجن»!.

وقد كانت لدي الإذاعة وثيقة تاريخية أخرى غاية في الطرافة بصوت نجيب الرِّيحَاني، إذ كانت محطة الإذاعة تحتفل بذكرى سيد درويش في سنة ١٩٤٩ -بقدر ما أذكر- ودُعي نجيب الرِّيحَاني لإلقاء كلمة، فألقى بلهجته الساخرة وبالكلمات العامية، حديثًا جميلًا روى فيه قصة رائعة ضاحكة تكشف جانبًا من شخصية سيد درويش الفنان والإنسان، ثم بقدرة قادر اختفت هذه الوثيقة الإذاعية الثمينة!. ولمَّا استفسرنا عن سر اختفائها علمنا أن الإذاعة قد مسحت هذا الشريطَ ضمن ما مسحته من أشرطة لتملأها بعد ذلك بأشياء أخرى ممّا تراه جديرًا بالحفظ والتسجيل!

ومن الإنصاف أن نقرّر أن مسؤولية هاتين الفعلتين السيئتين تقع على عاتق الإدارة الملكية للإذاعة هي وذيولها.

وبقي لنا من نجيب الرِّيحَاني أيضًا مثل وقدوة؛ فإن حياة هذا الرجل الكبير سِجِلٌّ حافل بالكفاح والمغامرات والمعاناة الطويلة لأنه آمن بقضية

واضطلع بعبء رسالة جليلة تحمّل من أجلها آلامًا هائلة، وجاع، وتشرّد، ونام على الأرصفة، وتغرّب عن وطنه، ولاقى في الغربة أهوالًا لا يقوى عليها إلا عظيم.

ثم انتصر في النهاية.. وأدّى الرسالة.

وهو يقول في مذكّراته التي طبعتها دار الهلال سنة ١٩٥٩ في كتاب:

«لم تكن هذه الأهوال المتلاحقة لتدخل اليأس إلى قلبي، بل كانت تملؤني يقينًا باقتراب ذلك اليوم الذي يعرف فيه الناس لهذه المهنة حقَّها، ويغيّرون آراءهم بالنسبة لها، أضفْ إلى ذلك أنني عقدت العزم على أن أجاهد ما استطعت، واضعًا نصب عيني هدفًا واحدًا؛ هو حمل الناس على الاعتراف بالتمثيل كمهنة تُشَرِّف أصحابها وتتشرَّف بانتسابهم لها».

وللعبارة الأخيرة مدلول عميق قصده الرِّيحَاني؛ فإن الذين تتشرف مهنتهم بانتسابهم لها، يجب أن يكونوا قدوة للناس في سلوكهم وأخلاقهم، وفي معرفتهم وثقافتهم، وفي مقدرتهم وكفاءتهم، فقد تلفَّتَ الرِّيحَاني حوله فوجد أن بعض المهن تفخر ببعض أبنائها إلا مهنة الممثل، ولذلك كان من أهدافه أن يجعل من نفسه الفنانَ الكبيرَ، والإنسانَ الكبير الذي تفخر به مهنته، وفي هذا أيضًا انتصر نجيب الرِّيحَاني.

وبودِّي لو يقرأ شبابنا -من هواة التمثيل وغيرهم- مذكّرات نجيب الرِّيحَاني في الكتاب الذي أشرت إليه؛ لأنه من الكتب التي تقوِّي الصحَّة الأخلاقية للشباب، بصرف النظر عن اعترافاته الصريحة ببعض السَّقَطات، فالبطل ليس إلهًا، ولأنه كتاب يحتوي على كفاح رجل عظيم صاحب رسالة، وشبابنا في حاجة قصوى إلى هذا المثال من بلدهم.

لقاء مع نجيب الرِّيحَاني (*)

نعمان عاشور

كان لا بُدَّ لكي أحصل على شهادة البكالوريا -وهي ما يعادل الثانوية العامّة عندنا هذه الأيام- أن ألتحق بإحدى المدارس بالقاهرة، وبالفعل تنقّلت بين أكثر من مدرسة حكومية حتى رسا بي المطاف أخيراً في مدرسة تابعة للأوقاف الملكية؛ هي مدرسة فاروق الأول في روض الفرج، ولكني كنت أقطن في حي السيدة زينب مع بعض أقاربي، والمسافة بين روض الفرج والسيدة زينب - أي جنوب القاهرة وأقصى شمالها- يقطعها ترامٌ واحد تتكلَّف مصروفاً يعادل عشرة قروش. مبلغ لا يستهان به بالقياس إلى قيمة القرش في مثل تلك الأيام. كنت في الرابعة الثانوية أهوى السينما ولا أنقطع عن مشاهدتها، وعلى مدار النصف الأول من العام الدراسي كنت قد أتيت على جميع سينمات وسط المدينة بما يكفله لي مصروفي اليومي الكبير من قدرة على ادِّخار أكثر من خمسة قروش يوميًّا، لكنني سرعان ما زهدت في مشاهدة السينما، خاصّة حين قادتني قدماي لأكثر من أسبوع إلى مسارح وملاهي شارع عماد الدين، وكانت له في واعيتي ذكريات حافلة من زياراتي

(*) مجلة الدوحة، ١٩٨١.

المتقطِّعة في صحبة والدي وعمّي للعاصمة، والنزول في فندق يتوسّط شارع الأضواء والمسارح، ثم عن الذكريات التي كان يرويها لي أبي عن شبابه الذي قضاه في عماد الدين بصحبة الفنّان الكبير علي الكسّار الذي كان صديقًا لاصقًا به. كانت أسعار السينما رخيصة وزهيدة، ولم أنقطع عن السينما كلّيّةً، ولكنني بدأت أهوى دخول المسرح، وفي كل خميس تقريبًا يتوافر لي أكثر من خمسين قرشًا لأسارع بها إلى عماد الدين.

«بعد كشكش بيه»

كان ذلك في عام ١٩٣٦ وقد عاد الرِّيحَاني ليستردّ مكانته، فأصبح مسرحه هو المسرح الوحيد تقريبًا الذي لا تنقطع له عروض، بينما كانت الفرقة القومية التي أنشأتها الحكومة حينذاك تتابع تقديمَ مسرحيات لها صفة الجِدِّيَّة، ولكنها تخلو من التجديد وتقديم العروض التي لا يمكن مشاهدتها أكثر من مرة، وتوزّع اهتمامي بين مشاهدة «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، و«مجنون ليلى» لشوقي، فكنت أعيش مع زكي طليمات وأحمد علّام وأمينة رزق أسبوعيًّا، ثم أسارع في الأسبوع التالي لمشاهدة الرِّيحَاني. صحيح أنني كنت أنبهر بما تقدمه الفرقة القومية من أعمال الحكيم وشوقي وعزيز أباظة ومحمود تيمور، ولكني أمام إغراء الرِّيحَاني، وما تطوّر إليه المسرح من كوميديا اجتماعية لم أكن أتوانى عن ترجيح كفّته أسبوعيًّا، خصوصًا وقد جئت إلى القاهرة وأنا مزوّد بذخيرة مشجّعة عن ناظر مدرسة بلدنا الذي كان يهوى الرِّيحَاني، وحكى لنا الكثير عن رواياته، وكانت تلك هي مرحلة ما بعد كشكش بيه؛ مرحلة المسرحيات الاجتماعية التي يلعب فيها الرِّيحَاني

دورَ الإنسان المقهور الذي قست عليه الظروف، نتيجةً لوضعه الاجتماعي، المسكين التَّعِس الغلبان، والصادق المخلص الأمين، الذي يجاهد الحياة لكي يعيش شريفًا، فلا يستطيع ويضطرٌّ إلى النفاق والمداهنة حتى يحصل على القوت. وتلك الشخصية تردّدت في جميع مسرحيات الرِّيحَاني في تلك الفترة وبلورها في «ثلاثين يوم في السجن». وقد بهرتني فأبعدتني عن شوقي وتوفيق الحكيم.

«الحرب الثانية»

هكذا عشت أتردّد على مسرح الرِّيحَاني حتى قامت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩، ولم أكن أيامها قد بلغت العشرين من عمري، ولا أزال طالبًا في الثانوي. ودفعني حبي للريحاني وإعجابي به ذات ليلة أن أقف على باب خروج الممثّلين؛ الباب الخلفي لمسرح الريتز؛ لأشاهده وهو يخرج، فلمّا رأيته ظَلَلْتُ أبحلق في وجهه وأنا أتابعه شاخصًا في عينيه إلى أن أخرج لي لسانه ليبعدني عنه، وبالفعل خجلت من نفسي، فلم أستطع إلا أن أجري من أمامه، ولكن هذا لم يمنعني بعدها بأسبوع من العودة لمشاهدة الرِّيحَاني وهو خارج بعد التمثيل، ولكنه لم يخرج، وعلمت أنه ظلّ ساهرًا حتى الصباح ليعيد إخراج المسرحية مع «الجوقة»؛ لأن عرضها لم يعجبه.

«لقاء جريء»

كنت قد أصبحت مجنون الرِّيحَاني، فلم يمر أسبوع ثالث حتى وجدتني أندفع إلى شارع عماد الدين، وكان ذلك في الصباح بعد أن صُرِفنا من

الدراسة بسبب الإضرابات، وفيما أنا أسير ناحية مسرح الريتز لمحت الرِّيحَاني بذاته جالسًا على مقهى يقابل إحدى العمارات المجاورة للمسرح، كان يمسح حذاءه، ويدخن الشيشة (النرجيلة)، وتردّدت في محاولة الكلام معه، ولكني وقفت على الرصيف أتابع حركاته، كان شديد الحيوية؛ يلاحق الجرسون، ثم يحادث ماسح الأحذية، ويستغرق في الضحك على الإجابات التي يتلقّاها منهما. وشجعتني بساطته هذه على أن أتقدّم منه وقبل أن أفتح فمي بكلمة دعاني إلى الجلوس، وأخبرني أنه لاحظ مراقبتي له، فأجبته:

- أنا تلميذ في ثانوي ومعجب بك وبمسرحياتك.

- تبقى تستحق واحد «لكوم».

(ونادى على الجرسون وطلب إليه أن يحضر لي قطعة من الملبن «التركي»)، ثم قال:

- باين عليك تلميذ نجيب.. بس مش الرِّيحَاني طبعًا..

(وقهقه ضاحكًا والجرسون يضع أمامي الطبق الصغير وهو يحاور ماسح الأحذية).

- الجزمة دي حمرة.. خذ قرشين صاغ.. السودة عندي بقرش.. (ودفع له المبلغ ثم التفت ناحيتي):

- قلت حضرتك إنك تلميذ.. طيب وإيه اللي عاجبك في مسرحياتي؟

- فيها حاجات حقيقية من اللي بيحصل في حياتنا.

- حاجات تضحّك.. مش كده.. ما هم كمان بيقولوا عنى فيلسوف.. وأنا لا فيلسوف ولا حاجة.

- أنت مصلح اجتماعي.

- ما أحبّهاش الكلمة دي.. أنا مضحك اجتماعي.. لكن دا أنت باين عليك متبحّر قوي مع أن سنك يعني..

- أنا في رابعة ثانوي.

- يعني ما خدتش البكالوريا.

(وسألني بغتة والجرسون يحرك له الفحم المحترق في النرجيلة):

- لكن قولي.. بتجيب فلوس منين تدخل بها المسرح؟

- من مصروفي.. أصلي بقيت أكره السينما.

- لكن إحنا ما عندناش ترسو.

- ما أنا بأدخل كل شهر مرة.

- أجيب لك واحد لكوم تاني.

- متشكر.

(وقفت لأهم بالانصراف.. فلاحقني).

- أقعد رايح فين؟

- مروّح.. أصل بيتنا بعيد في السيدة زينب والنهاردة كان إضراب، لحسن يتخضّوا عليّا لو اتأخرت.

- أمال بتسهر في المسرح إزاي بالليل؟

- يوم الخميس بس.

- عندنا رواية جديدة الجمعة الجاية.

- عارفها.. «الدنيا لما تضحك».

(وكان يضرب كفًّا بكف وأنا أغادره مستأذنًا).

- حاجة عجيبة!! الحق أهلك لحسن يتخضّوا عليك.

(وراح يترنّم وهو ينادي الجرسون بأغنية شعبية معروفة).

- يا عم حمزة إحنا التلامذة.. عايشين على العيش الحاف.. والنوم من غير لحاف.

(وكان يهتز وهو يترنم بالأغنية غير عابئ بأحد من حوله).

رويت هذه الواقعة بعد ذلك بسنوات طويلة للأستاذ بديع خيري، وكنت أتردّد عليه أسبوعيًّا، إذ كان يرأس جمعية أصدقاء سيد درويش، وكنت من أعضائها، وتُعقد في منزله، فابتسم قائلًا:

- ما هو دا كان طبع سي نجيب بالضبط.. كبير مع الكبار وصغيّر مع الصغيرين.

«بعد الحرب»

كان ذلك عام ١٩٣٦، وكان شارع الأضواء والمسارح في أعقاب الحرب العالمية الثانية - أي بعدها بتسع سنوات- يجاهد لاستعادة مكانته السابقة، ولكن مسارحه وملاهيه كانت تتلاحق في الإفلاس؛ فالكسَّار يتعثَّر بمسرحه وفرقته، وهناك فرقة فوزي منيب، وهي الأخرى على وشك الإغلاق، ثم بعض صالات الرقص والكباريهات المتبقية من أمجاد الحرب، ولم يكن هناك مسرح ثابت بينها جميعًا غير مسرح الرِّيحَاني؛ فقد أعاد الرِّيحَاني تجميعَ فرقته من جديد على نهاية الحرب ليبدأ المرحلة الأخيرة من نشاطه قبل أن يدركه الموت عام ١٩٤٩. ولذلك انتعش مسرحه في تلك الفترة على صور كاسحة حتى كاد يطغى على كافة وجوه النشاط المسرحي الأخرى، ومنها الفرقة القومية الحكومية ذاتها.

حدّثني بديع خيري عن هذه الفترة فقال إن الرِّيحَاني - رغم نجاحه في السينما بالأفلام القليلة التي مثّلها، وكنّا نؤلّفها معًا أيضًا، مأخوذة عن مسرحياته القديمة- كان دائم الحنين إلى المسرح؛ ولهذا استجاب بمجرد انتهاء سنوات الحرب، وبالتحديد عام ١٩٤٥، لرغبة أعضاء فرقته القدامى: شرفنطح والقصري وماري منيب وميمي شكيب واستيفان روستي وحسن فايق وغيرهم، فما إن انتهت الحرب حتى عدنا جميعًا إلى مسرح الريتز الذي كنّا قد اشتريناه من قبل. ويصف بديع خيري تلك الفترة بأنها كانت من أغنى وأنضج الفترات في حياتهما؛ فقد أدى انقطاعهما عن المسرح إلى معاودة النظر في كثير من الأمور، وعلى رأسها نوعية المسرحيات التي تُقدم.

«حياته المسرحية»

وهنا تلزمنا وقفة استعادة لحياة الرِّيحَاني المسرحية. وُلد الرِّيحَاني في القاهرة قبل بداية القرن العشرين بأكثر من عشرين سنة، وكان جدُّه الأول عراقيًّا، وقد تشرّب بالروح الشعبية من البداية؛ لأنه خرج من حواري القاهرة بحكم نشأته في أسرة فقيرة تعثّرت بها الحياة من البداية. وكان الرِّيحَاني من صغره خفيفَ الظلّ متهكّمًا ساخرًا «وابن نكتة» كما يصفه بديع خيري، وفيه مَلَكَة قوية على تقليد الناس والسخرية من تصرّفاتهم بصورة لاذعة وتلقائية مباشرة لا تعرف التحرُّزَ، ولم ينل الرِّيحَاني قسطًا وافيًا من التعلّم؛ ولذلك ترك الدراسة من مبدأ شبابه، والتحق بالعمل كاتبًا في أحد البنوك، وكل ما عُرف عنه من هوايات واهتمامات في تلك الفترة أنه كان يتمنّى أن يكون شاعرًا، ولكنه كان يهوى التمثيل. وساعده الحظ من

البداية أن يكون له زميل يشابهه في البنك العقاري المصري الذي اشتغل فيه, وكان هذا الزميل هو المرحوم عزيز عيد؛ رائد الإخراج المسرحي عندنا, فارتبط به الرِّيحَاني وشاركه جهاده الباكر على مدار العشر سنوات الأولى من القرن في تكوين العديد من الفرق المسرحية الفاشلة, إلى أن قامت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤.

«الاحتراف»

بعدها انتظم الرِّيحَاني في عِدَاد الممثلين المحترفين، وكان يعمل في صالات الرقص الاستعراضية الغنائية التي ملأت رحابَ شارع عماد الدين لتسلية الجنود الإنجليز طوال سنوات الحرب، فكان يقوم بتقديم الاسكتشات الفكاهية حتى أتيحت له الفرصة لتقديم اسكتش فكاهي عن شخصية ابتكرها بنفسه، وعُرِفَ واشتهر بها شهرةً عريضة, وكانت تلك الشخصية «كشكش بيه» عمدة القرية الريفي الذي جاء إلى العاصمة لينعم بمباهجها وجيوبه متخمة بالنقود من بيع محصول القطن، وكانت أسعار القطن أيامها في ارتفاع بسبب الحرب، ونتيجة لهذا النجاح سرعان ما نجد الرِّيحَاني قد ترك ملاهي الرقص وأسّس مسرحًا باسمه؛ هو مسرح الرِّيحَاني، وبدأ ينافس الفرق المسرحية الأخرى القائمة حينذاك، وكان يمثّلها في الجانب الغنائي فرقة الشيخ سلامة حجازي، وفي الجانب التراجيدي فرقة جورج أبيض، وفي الجانب الجاد ما يحاول تقديمه محمد تيمور من مؤلفات مسرحية, فما أن انتهت الحرب حتى كان الرِّيحَاني قد برز بفرقته، ورسخ بمسرحه في عماد الدين، ليقارع الفرق المتتابعة بعد ذلك، وعلى رأسها فرقة رمسيس التي أوجدها

يوسف وهبي، وظلّ الرِّيحَاني شامخًا بفرقته لا ينافسه في مجاله الكوميدي الناجح أحدٌ غير فرقة علي الكسّار، وكان من البراعة بحيث استطاع أن يستقطب لمسرحه محمد تيمور من المؤلّفين، وسيد درويش من الملحّنين، وهكذا قامت ثورة ١٩١٩ ومسرح الرِّيحَاني في الأوج من شهرته ونجاحه، وفي تلك الفترة انضمّ إليه بديع خيري ليؤلّف معه المسرحيات ويشاركه في منافسة الفرق العديدة الأخرى.

«الفكاهة الصارخة»

وصف لي بديع خيري، رحمه الله، هذه الفترة فقال إنها كانت من أزهى فترات النشاط المسرحي التي تفوّق فيها الرِّيحَاني بكوميدياته الفكاهية، لكنها للأسف لم تدُمْ طويلًا؛ لأن العديد من أصحاب الفرق المنافسة وأصحاب المجلات الفنّية أثار الكثير من الشكوك حول إخلاص الرِّيحَاني للحركة الوطنية؛ سيّما حين استمر يتابع تقديم عروضه الفكاهية في ظل أوضاع سياسيّة محتدمة, ويرفض اقتحام فرقته في السياسة؛ فاتّهموه بأنه من صنائع الاحتلال الإنجليزي, وأنه يعادي الحركة الوطنيّة. ومن أجل ذلك اضطر الرِّيحَاني بدلًا من إغلاق فرقته أن يرتحل بها إلى جولة في شمال إفريقيا ثم في البرازيل لأكثر من ثلاثة مواسم. كتب الأستاذ يحيى حقّي عن ذلك فمال إلى ترجيح الاتّهام، وقال إن الرِّيحَاني كان أيّامَها يصرُّ بفكاهته الناجحة على إهدار الروح الجريئة التي تحاول إشاعتها الفرقة الأخرى؛ كيوسف وهبي وفاطمة رشدي وغيرهما. فلمّا عاد الرِّيحَاني بعد سنوات لافتتاح مسرحية لازمه نفس نجاحه السابق؛ لأن الفرق الأخرى كانت قد

تعثّرت، والحركة الوطنيّة ذاتها قد لاحقها الخفوت، في ظل التنافس الحزبي، وبتأثير الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٣٢.

«الكوميديا الاجتماعية»

خبت جذوة المسرح الجاد بالفعل، وتشتَّتت الفرق، حتى أقدمت الدولة عام ١٩٣٥ لأول مرة على إنشاء الفرق القومية لجمع شتات المتشردين من كبار الممثلين للفرق المنهارة، وتأسّست الفرق على أنقاض الازدهار المسرحي الذي صاحب السنوات الأولى الباكرة التي تلت ثورة ١٩١٩, وانتعشت حركة التأليف على يد توفيق الحكيم وشوقي وعزيز أباظة وعلي أحمد باكثير وغيرهم. لكنهم كانوا يقدّمون مسرحيات جافَّة, ومترجمات لم تستطع أن تصمد أمام ما جاء الرِّيحَاني ليجدد به شباب مسرحه مرة أخرى؛ مُقْتَبَسات ومُتَرْجَمات يُعِدُّها عن مسرحيات فرق البوليفار الفرنسي الكوميدية الناجحة، يعيد صياغتها، ويركّز فيها بديع خيري على سياق الأحداث وترابطها مع النص الأصلي المأخوذ منه بما يتّفق مع الجو الاجتماعي، ثم يشتركان معًا في صياغة المشاهد المنسّقة؛ بحيث تطابق الشخصيات مجموعة الممثلين العاملين معهما في الفرقة؛ كلٌّ في دوره الذي يجيد أداءه نمطيًّا؛ أعني بحركاته وملامحه الفكاهية؛ مثل شرفنطح في دور العسكري، وماري منيب في دور الحماة، والقصري في دور المعلم البلدي، وهكذا. وكان وضع النص يأخذه فترة طويلة أحيانًا ما كانت تبلغ العام، ينصرف خلالها بديع خيري لإعداد واقتباس نص جديد، في حين يظل «سي نجيب» يصنِّف ويحذف ويجدّد في الحوار والمشاهدة مما تقع عليه أذنه أو عينه من تصرّفات وكلمات من

الأحداث اليومية الجارية, حتى تكتمل الرواية. فإذا أتمّ «سي نجيب» ما يقنعه نهائيًّا شَرَعَا في البحث عن عنوان المسرحية. وكان ذلك بدوره يأتي بعد عناء, وأحيانًا بطريق الصدفة المحضة.

«الرِّيحَاني في السينما»

وكانت تلك هي الفترة التي قابلت فيها الرِّيحَاني وأنا لا أزال طالبًا, لكنها لم تدم طويلًا؛ فسرعان ما قامت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩، وانتعشت السينما المصرية، بينما انتهى نشاط المسرح بفعل إظلام وتحديد ساعات السهر الليلية، فانصرف الرِّيحَاني إلى السينما, واشتهر في تأليف وإنتاج وتمثيل أفلامه المعروفة: «أحمر شفايف»، «أبو حلموس»، «سي عمر»، و«سلامة في خير»، وغيرها، جنبًا إلى جنب مع النجوم المشهورين في تلك الفترة التي عرفت بمرحلة سينما أغنياء الحرب.

«مهاجمة السِّينما»

في عام ١٩٥٨ على ما أذكر كان المسرح القومي يقدّم مسرحيتي «سِيمَا أونطة» التي أثارت جدلًا ومعارك كثيرة من جانب السينمائيين, وذات ليلة فوجئت بحضور الأستاذ بديع خيري ليشاهد المسرحية, كان يتساند على عصاه ويمشي بصعوبة بالغة, فصحبته إلى أحد البناوير مرحّبًا ومحيّيًا, وبعد نهاية الفصل الأول لحق بي أحد العمال وأنا أغادر المسرح طالبًا منّي أن أتكّرم بلقاء الأستاذ بديع خيري, وقد سجّلت تلك الواقعة في كتابي «المسرح حياتي». دخلت على الرجل في البنوار فقام مستندًا على عصاه، ورجاني أن

آخذه من البنوار إلى أحد المقاعد الأمامية؛ لأنه لا يسمع من الحوار شيئًا، والبنوار بعيد عن خشبة المسرح، وبالفعل صحبته إلى مقعد أحضرناه خصيصًا له ليجلس عليه, واضطررت إلى انتظاره حتى نهاية العرض، وهو ما كنت أتحاشاه في معظم الليالي؛ خوفًا من تحرُّش السينمائيين خارج المسرح. تَسَانَد الرجل على كتفي وهو يتّجه إلى سيّارته مردّدًا: «هذا عمل جرئ نجحت فيه أنت كما لم أنجح أنا والرِّيحَاني»، ودعاني إلى شرب الشاي معه في منزله يوم الأحد, وكان يومه المفضل لاستقبال ضيوفه.

في تلك الجلسة انصبَّ الحديث كله حول الفترة الأخيرة من حياة الرِّيحَاني ومسرحه.

خرج الرِّيحَاني من العمل في السينما خلال سنوات الحرب -ورغم نجاح أفلامه- ساخطًا على السينمائيين، نافرًا من الوسط السينمائي مفضّلًا المسرح. فلمّا أعاد افتتاح مسرحه بعدها كان أول ما اتجه إليه مهاجمة السينما في المسرح، وشجّعه على هذا الاتجاه انتشارُ موجة من السخط المعتاد دائمًا على ما تقدّمه السينما كصناعة من أفلام، ولكن المسرحية فشلت، ولم تُعْرَض لأكثر من أسبوعين، واضطرّت الفرقة بعدها إلى عرض «ريبوراتوار» قديم لحين الانتهاء من إعداد مسرحية جديدة.

«مرحلة النضج»

كان ذلك بعد عام ١٩٤٥ واستمر الرِّيحَاني على مدى الأربع سنوات التي عاشها يقدم عددًا من المسرحيات الجديدة التي تعتبر أنضج أعماله وأكثرها جدية وتجاوبًا مع النبض الذي تفيض به حياتنا العامّة سياسيًا واجتماعيًا

وفكريًا.. قدم مسرحية «قسمتي» وتعرض فيها بأسلوب ساخر لاذع لحياة الإنسان العادي الذي تظلمه ظروفه الاقتصاديّة.. نفس شخصية المسكين الغلبان عاثر الحظ التي كان يقدمها من قبل.. ولكن بوعي وتفَتُّحٍ أضاف فيه إلى مصادفات الحظ التعس العوامل الاقتصادية التي تؤثر على شخصيته ومعنوياته وأخلاقياته وقيمه.. وإن يكن في خيط رفيع يكاد تلمس فيه بعض معالم الشخصية في جانبها الطبقي الذي لم يتصد له من قبل.

كانت مسرحيته الثانية في هذا المضمار سياسيّة فاقعة أخذها من موضوع مكرّر معاد. سبق أن قدّمه مارون النقاش في القرن التاسع عشر، بل وسبق أن قدمته أكثر من جوقة أوائل القرن؛ وهو موضوع المواطن الذي تمنّى على الخليفة يومًا - وهو لا يعرف شخصيته- أن يأخذ مكان الخليفة، وسيعرف كيف يصلح البلد، فما كان من الخليفة إلّا أن اجتذبه إلى القصر، وولّاه الخلافةَ، وراح يراقب ما سيفعل، فإذا به يفشل في إصلاح الحال. إطار الموضوع نفسه مأخوذٌ من ألف ليلة وليلة وحكاية «أبو الحسن المغفّل»، ولكنه موجود على نفس الصورة في الآداب الغربية ذاتها، وقد أُخرج في أكثر من فيلم سينمائي، وأكثر من مسرحية هزلية.

كان هذا هو موضوع مسرحية حكم قراقوش، وقد أحدث تقديم الرِّيحَاني له ضجّة.

أما بديع خيري -الشريك التوأم للريحاني في كل مؤلفاته- فروى لي وهو يلخّص نشاطهما في هذه الفترة أن المسألة اقتصرت على حضور رئيس الديوان أيَّامَذَاك وهو أحمد حسنين، وكان من محبّي مشاهدة الرِّيحَاني، وأنه لفت نظرَهما إلى أن الموضوعَ فيه تزيُّدٌ بعض الشيء، ويلزم تخفيفه،

ولكنه لم يحاول منعه أو إيقاف العرض، بل لقد أذيعت المسرحية أيامها في الراديو، وأنا شخصيًّا شاهدتها أكثر من مرة على المسرح، وسمعتها مذاعة على الهواء، ومن شدة انبهاري بها اندفعت إلى محاولة ثانية لأحظى برؤية الرِّيحَاني ومكالمته، وكنت قد تخرّجت من الجامعة، وأصبحت موظّفًا ولم أعُدْ تلميذًا، وأمضي بعض الليالي ساهرًا في مقاهي عماد الدين.

«حسن ومرقص الكوميديا»

كنت جالسًا ذات مرة في مقهى رِكْس مساءً بشارع الألفي المُطِلّ على عماد الدين في صحبة زميل يعمل معي في نفس الوظيفة، وكان بجوارنا الممثل الكوميدي الراحل عبد النبي محمد يلعب الطاولة، وهو من الممثّلين المعدودين في جوقة الرِّيحَاني، وكان لي سابق علاقة به، فلما سألته عن أخبار الجوقة قال إنها متوقفة لأن سي نجيب بيشطّب مع بديع خيري رواية جديدة، وأنهم يُجْرون عليها بروفات صباحية في مسرح الرِّيتز بإشراف نجيب الرِّيحَاني، فلمّا أبديت رغبتي في مشاهدة البروفات أو حضورها قال إن هذا مستحيل، فطلبت إليه أن يقدّمني للريحاني بصفتي صحفيًّا يريد أن يجري معه حديثًا، تردّد عبد النبي محمد أول الأمر، ثم تكفَّل باستقبالي في بوفيه المسرح، حيث يجلس الرِّيحَاني خلال استراحات البروفة، ويقدّمني إليه، وحدث ذلك فعلًا، وكان الرِّيحَاني يومها في حالة نفسية طيبة بسبب قرب انتهاء البروفات، وتحديد ليلة الافتتاح، وأخبرني عبد النبي محمد أن سي نجيب حيقابلني، وهذا من حسن الحظ لأنه رايق؛ ذلك أن الرِّيحَاني كانت تلازمه لحظات انقباض مخيفة، يُصاب معها بالوجوم والقرف وكراهية الدنيا بكل ما فيها فلا يطيق مكالمة أحد.

«مع سبق الإصرار»

جاءت اللحظة المناسبة حين أهلَّ الرِّيحَاني، فقدّموا له مِقعدًا، وطلب شيشة عجمي، وهو يقهقه، وكان في صحبته حسن فايق. كان يعاتبه أنه لم يحفظ دوره في الفصل الثالث مع أنه دور أهم من دور الرِّيحَاني نفسه كما راح يشرح له، وحسن فايق يعتذر، ووعده أن يحفظ الدور جيّدًا ابتداءً من الغد، وأسرع عبد النبي ساخرًا من حجج حسن فايق عن عدم حفظه للدور، التفت إلى الرِّيحَاني بغتة:

باين عليك لسه بتتمرّن وجاي تتمرّن عليّا.. إنت في مجلّة إيه؟!!

تلَعْثَمْتُ ولم أجد جوابًا، فلاحظ ارتباكي.

- قول ما تنكسفش.. ولّا يكون في العصفور الأزرق يا حسن؟. فردَّ عليه حسن فايق.

- أيوه.. إنت فاكرها دي يا سي نجيب.. مين عارف يمكن يطلع في الوطواط الأغبر.

وانفجر الرِّيحَاني ضاحكًا.

- الله يخيّبك يا حسن.. فكّرتني بالّذي مضى.

الشيء العجيب أنني لم أشعر بالإهانة، وانتقلت إليّ عدوى الضحك معهما، وكأنني كنت جالسًا في صالة المسرح أمام مشهد تمثيلي ممّا يقدّمانه.

وفجأة جاء أحدهم يجري من وراء الكواليس معلنًا وصول الأستاذ بديع خيري، فطلب الرِّيحَاني تأجيل الشيشة، وقام مستأذنًا.

-أنا كنت موصّيه على كلمتين لك يا حسن.. لكن ما دام ما بتحفظ حاخدهم لنفسي.. إذا كان كتبهم.

وأشار عبد النبي محمد منبّهًا الرِّيحَاني إلى وجودي.

- تعال اتفرّج على البروفة.. وكفاية عليك. بلا صحافة بلا غيره.. بس اوعى تكتب كلمة واحدة عنها.. اتفرّج وانت ساكت.

ونزلت إلى الصالة في صحبة عبد النبي محمد الذي أخبرني أن الرِّيحَاني لم يسبق أن سمح لأحد غريب أن يشاهد بروفاته، وظللنا جلوسًا في الصالة لفترة، حتى خرج أحدهم معلنًا أن سي نجيب ألغى البروفة وأجّلها لمدة أسبوع.

وضرب عبد النبي كفًّا بكف، وقام ليعرف السبب، ثم عاد ليخبرني أن سي نجيب جاءته سفرية مفاجئة إلى الإسكندرية.

تلك هي المعالم التقريبية التي أذكرها عمّا حدث، ولكني علمت بعدها أن السبب كان مرجعه إلى أن الرِّيحَاني حين قابل بديع خيري لم يوافقه على ما كتب، وقرّر السفر إلى الإسكندرية ليكتب بنفسه خاتمة «حسن ومرقص وكوهين»، وكان هذا هو اسم المسرحية الجديدة التي تجري عليها البروفات، وهي من أنضج مسرحيات الرِّيحَاني، وإن كانت أقلَّها فكاهة؛ لأنها تتصدّى لمعالجة قضيّة حساسة؛ هي قضيّة تعايش المسلمين والأقباط واليهود، وهو موضوع من العسير تناوله بأسلوب الفكاهة التي عرف بها الرِّيحَاني.

«عبقرية»

والواقع أن هذه الاستحالة في تمثيل مسرحيات الرِّيحَاني من غير الرِّيحَاني هي التي تشكّل الأساسَ الهامَّ في طبيعة مسرحه، فرغم اشتراكه في كتابتها ومساهمته في إخراجها؛ فإن أدواره فيها مُحَالٌ أن يمثِّلَها غيره؛ ذلك أن الرِّيحَاني

كان من بداية ظهوره صاحب موهبة لا تضارَع كممثل كوميدي متفرّد فذٍّ وقادر على كسب الجمهور، وقد استطاع أن يحافظ على كيان مسرحه حتى نهاية حياته بفضل هذه الموهبة، وما كانت تمدُّه به من وعي، مكَّنه من التطوّر بمسرحياته عبر عديد المراحل التي عاشها هذا المسرح بين مختلف المسارح الأخرى.

الرِّيحَاني...
فنّان المسرحية الواحدة المؤثرة(*)

ألفريد فرج

ستّة عشر عامًا مَضَتْ على وفاة الرِّيحَاني، لعلّ نسبةً كبيرة من قرّاء هذه الكلمات لم يشهدوا الرِّيحَاني فوق المنصّة، ولم يعرفوا عنه إلَّا سماعًا.

حتى أفلامه بأسلوبها القديم، ومذاقها الذي لا يثير عامَّةَ شباب هذا العصر؛ لم تعد تجذب الجماهير كما كانت تجذبهم في الأربعينيات.

أَمَاتَ الرِّيحَاني إذن؟ اللهمَّ إلَّا تلك الذكريات الثمينة التي يحافظ عليها مسرحه، باذلًا كل الجهد، والذكريات العزيزة التي يحفظها عنه معاصروه ومَنْ استمتعوا بفنّه؟.

لا. لم يَمُتْ الرِّيحَاني على النحو الذي يتصوَّره البعض، فأولئك الذين عاصروه وامتلأت سهراتهم بفنه العظيم لا يزالون يلمسون آثاره وطابعه، لا في مسرحه فحسب؛ بل في أحسن سمات الكوميديات المصرية كلها. إني لأتوهّم أنني أسمع صوته في مشاهد من مسرحيات نعمان عاشور وسعد الدين وهبه، في نبرات

(*) من كتاب «دليل المتفرج الذكى إلى المسرح»، الصادر عن دار الهلال، فبراير، ١٩٦٦.

شفيق نور الدين ومحمد عوض وفؤاد المهندس والمرحوم عادل خيري وغيرهم.

هؤلاء الفنّانون إنْ لم يكن منهم من تأثّر بفن الرِّيحَاني تأثّرًا مباشرًا؛ فهو قد امتصّ أثرًا من هذا الفن من المزاج العام الذي ساهم الرِّيحَاني في صنعه وتأكيد ميزاته خلال ثلاثين سنة من العمل المستمرّ، والنجاح الساحق.

إن هذا الاشعاع الذي ملأ مصر بهجة ومسرّاتٍ خلال ثلاثين سنة لم ينطفئ، ولم يكن ليمضي هكذا دون أن يخلّف أثرًا وطابعًا على غيره. وهذه من خصائص الفن الجيد: أنه ينتقل كما ينتقل الرخاء، وتتداوله الناس وتتوارثه الأجيال، أو كما يقول عامّة بلدنا: هو خير، والخير يُعُمّ.

هكذا انتقل فن الرِّيحَاني إلى ورثته الطبيعيين؛ كتاب وفناني أمته. انتقل بعضه على الأقل. انتقل خيرُ وأبقى ما فيه، وإن اتّخذ من بعده سماتٍ جديدةً أكثر تلاؤمًا مع احتياجات العصر وأفكاره.

ولن أعدّد هنا ما انتقل من فن الرِّيحَاني إلى خلفائه من الشباب. ولعل ذلك أن يكون سهل الاكتشاف بدراستنا لفن الرِّيحَاني نفسه.

فما هي أركان هذا العمل الفني الجبار الذي شارك فيه الأستاذ بديع خيري -أطال الله بقاءه(**)- (كتب هذا المقال عام ١٩٦٦، وكان بديع خيري ما زال على قيد الحياة) والذي ملأ آفاق بلادنا عشرات السنين، وكان أرْوَجَ فنونِنَا كلِّها في عصره؟.

اعتمد فن الإضحاك عند الرِّيحَاني وبديع على المفاجأة, فبعد التمهيد الطويل للزراية بالبطل الفقير والتنكيل به؛ تهبط عليه الثروة المفاجئة فتنقلب الأوضاع، والذي كان ينكّل به أوّلُ من ينافقه، والذي كان يزدريه

(**) المحرّر.

أول من يتملّقه.

أو بعد التمهيد الطويل بجبروت الرجل الغني، وتبجيل البسطاء له (ومن بينهم البطل طبعًا) ينكشف عنه الستر فجأة؛ فإذا هو لصٌّ أفاّق متآمر على البطل الطيب البسيط، وعندئذ يضيق البطل المخدوع بخديعته، ويخزِه بتهكُّمه المرير، ويحمل عليه بلا هوادَة ليمزّق عنه آخر الأقنعة.

المفاجأة، ثم انقلاب الأوضاع على إثْرها (أو لعل الأنسب أن نسميها اعتدال الأوضاع) كانا من أهم أركان فن الرِّيحَاني وبديع.

المفارقة أيضًا كانت مُثيراً عظيمًا للضحك في مسرحه. المفارقة التي ينسجها البعض بمعاملة الناس على مستويين: الرضى بالإهانة وبالغش من الغني، والتحفّز الأبيّ ضد الفقير. إهدار الكرامة في القصر، والاستئساد في غرفة السطوح.

المفارقة بين معاملة الأغنياء للكلاب ومعاملتهم للبشر من الفقراء. بين الخضوع للظلم ثم التمرّد عليه؛ لأن الحال أصبح غير الحال؛ افتقر الغني أو اغتنى الفقير.

وفي المواقف المنقلبة، والتي تتمخّض عنها المفاجأة، أو التي تتميّز بالمفارقة تنتشر أجنحة الرِّيحَاني فوق منصة المسرح، فإذا هو عملاق عظيم يفجّر كل شيء بتهكّمه وسخريته بإحساس عميق للفكاهة وقدرة خارقة على السيطرة، وعلى استنباط الضحك من ذات الموقف؛ لا بترصيع الموقف بنِكَاتٍ لا علاقة لها بالموضوع كما يفعل المتسرّعون.

التهكُّم هو أن يقول الرِّيحَاني للباشا اللّص، بعد هَتْكِ سِتره:

- العفو يا سعادة الأمين، يا باشا يابن الأكابر. يا عفيف النفس يا منقذ

الإنسانية.. إلخ.

والسخرية هي أن يقول له:

- طبعًا. ما هو السحت مفيش ألذ منه. والباشا الكبير لازم يسرق سرقة كبيرة على قدّه!..

من فوق هذه الركائز الكوميدية انطلق الرِّيحَاني يُضْحِك جيلين حتى لتدمع العيون وتتوجّع البطون من كثرة الضحك.

ظاهرة عجيبة ومدهشة!. فالّذي شهد بنفسه كيف كان الرِّيحَاني يُضْحك الجمهور في الأربعينيات؛ لا شكّ سيدرك أننا لم نضحك من بعده في سهراتنا الفنية إلا قليلًا.

ولننتقل من روح الفكاهة الحرّيفة وركائزها التي تميّز بها فن الرِّيحَاني إلى النظر في بناء مسرحياته الفنية.

ولن أناقش هنا قضية الاقتباس، ولا تهمّنا كثيراً، ما دام الرِّيحَاني قد طبع المواضيع الفرنسية بطابع مصري أصيل، أو بالأحرى؛ استخلص منها ما يمكن أن يبعث فيه الحياة والروح المصرية بأصالة، ولكن الذي يلفت النظر بشدة هو أن الرِّيحَاني وبديع لم يكتبا إلا مسرحية واحدة بأسماء متعددة، ولم يرسما لها إلا شخصية بطل واحد. ففي كل مسرحياتهما يضطلع بالبطولة رجل واحد فقير مغلوب يطلب الرزق فتقوده قدماه إلى محيط مادي نفعي حقير؛ غابة تملأها الذئاب، حيث تتلوّث عواطف الحب نفسها بالأوساخ، وتختلّ قيم الشرف والوفاء، رجل يتعذّب بفقره وقلة شأنه ومثاليته المصدومة، حتى تهبه الأقدار في النهاية قلب محبوبته أو تهبه ثروة مفاجئة.

موضوع واحد من مسرحية إلى مسرحية، وبطل واحد محبٌّ للعدل ممتلئٌ بالأمل، متميّز بالخلق والطيبة المصرية الأصيلة، ويتطلّع إلى عالم نظيف، يختم المسرحية بموعظة حسنة.

وقد كانت هذه الشخصية الواحدة مرسومةً بحيث يؤدّيها الرِّيحَاني. ومن كثرة ما مثّلها الرِّيحَاني في عشرات السنين؛ لاءمها ولاءمته، وأعطاها من دمه وأعطته من حيويتها؛ بحيث تَشَابَها في النهاية، فإذا هما شخصٌ واحد: الرِّيحَاني ودوره؛ بحيث لم تعد تلك شخصية محروس أو حسنين أو غيره؛ بل أصبحت هي هي نجيب الرِّيحَاني، حتى ليمكن بسهولة أن تصبح أسماء مسرحياته، الرِّيحَاني بين حسن ومرقص وكوهين، أو الرِّيحَاني يتزوّج الدلُّوعة، وهكذا.

ذلك ما جعل خلفاءه على المسرح لا يجدون مفرًّا ولا فكاكًا من تقليده؛ فمسرحياته التي كتبها لنفسه ولاءم شخصية بطلها على شخصيته لا تسمح للممثل أن يقوم ببطولتها على غير النمط والأسلوب والطابع الذي فرضه الرِّيحَاني عليها.

لذلك لم يوفَّقْ خلفاؤه توفيقَه؛ فإنه هُوَ هُوَ الرِّيحَاني، وهم قلّدوا الرِّيحَاني.

ولعل الكثيرين منّا سيتوقّفون هنيهة أمام الموعظة الحسنة التي كانت سمة مسرحيات الرِّيحَاني، وسيجد شبابنا المثقفون ومن امتلأوا بالفكر الاشتراكي ودرسوا الاختلال الاجتماعي الذي أعقب ثورة ١٩١٩ أن موعظة الرِّيحَاني على قدر من البساطة والسذاجة، وبخاصة أن الرِّيحَاني اقتحم وعالج بإصرار موضوعًا اجتماعيًّا معقّدًا، طرفاه فقير وغني، وإذا كان لنا أن نضع الأمور في مواضعها فلا بُدَّ أن نعترف أن فن الرِّيحَاني لم يكن بالفن الثوري،

ولكنَّ نقدَه الاجتماعيَّ مع ذلك كان منبراً إصلاحيًّا في عصره. وعلى أية حال، فالرِّيحَاني لم يعلّق مصائر الناس قطّ على طيبة الباشا، أو توبته الأخيرة، كما كان يفعل معظم معاصريه من السينمائيين والمسرحيين. وكان لا يَنِي يُلْهِبُ ظهور المُرَائين والأثرياء بنكات لاذعة مؤلمة.

وإن كان الرِّيحَاني قد وَسَمَ فنَّه بالقَدَرِيَّة، وميّزه بهبوط الثروة المفاجئة؛ فهو لم يستخدم هذه السمة أيضًا كما استغلّها بعض معاصريه لإشاعة الخدر أو أحلام المراهقين، وإنّما استخدمها لتفتيق الموضوع عن مزيد من السخرية والتهكم، وتَوَّجها بالموعظة الذكية.

نعم. كان الرِّيحَاني داعية للقناعة وللقدر الذي يفاجئ الطيّبين بحسن الجزاء، وكان في ذلك متخلّفًا عن بعض تيارات الأدب التي عاصرته، ولكنه أيضًا كان نصيراً للفقير ضد الغني على نحو أذكى من معاصريه من السينمائيين والمسرحيين، وكان نصيراً للعدل، ولم تشغله أمور السلوك؛ بل توجّه رأسًا، وبشجاعة، وفهم لمسائل الخلق. وكان لاذعًا وقاسيًا في هتك أقنعة الأغنياء. كان من فنّاني الطبقات الفقيرة الملْهَمِين.

فنان بحقٍّ، كتب مع زميل عمره بديع خيري مسرحية واحدة بأسماء عديدة واضطلع ببطولة واحدة، ولكنها كانت عزاءً للمعذَّبين في بلادنا، وحربًا على الفساد الاجتماعي وتسريةً لآلام الناس، وتخفيفًا لكروب المجتمع.

الرِّيحَاني.. ما له وما عليه(*)

صلاح عبد الصبور

تمنّيتُ حين قرأت هذا الخبر لو عندي عصا وسلطان؛ لأستعين بسلطاني كي أضرب هذا المحرّرَ الذي كتبه عشرًا على باطن قدميه، كما كان يفعل شيوخنا القدماء لتأديب العابثين من الصبيان، الذين يشغلون الوقت بالكذب، ولا يتدبّرون ما يقولون ويوسّخون لَوْحَ الإردواز بالعبث العابث.

أما الخبر، فقد نُشِرَ في جريدة من جرائدنا اليومية، في مطلع هذا الشهر، وهو يقول: «إن كلية الآداب قد قررت افتتاح قسم لتدريس فلسفة نجيب الرِّيحَاني».

الخبر محشو بالأكاذيب حتى لتوشك ألّا تجد فيه كلمة صادقة، سوى أن هناك كلية في القاهرة اسمها كلية الآداب، أمّا كل ما عداه فهو كذب في كذب إذا أسأنا الظن بكاتبه مرة واحدة، وعبثُ عابِثٍ إذا أسأنا الظنَّ بكاتبه مرَّتين، وخطيئة نشر مثل هذا الخبر لا تكفي لإدخال كاتبه فحسب نار الزراية، ولكنها تقرن به في سلسلة واحدة مَنْ وافق على نشره من المشرفين على تلك الصفحة، بتلك الجريدة.

(*) «مجلة المسرح، مايو ١٩٧٠»

ففتتاح الأقسام في كليات الجامعة لا يتم بهذه السهولة، تتثاءب الكلية فتُخْرِجُ مِنْ فِيهَا قِسْمًا جديدًا. والأقسام في الكليات لا تخصَّص لهذه الأغراض الدانية كدراسة فلسفة ممثّل أيًّا كان وزنه ومكانته، والفلسفة كلمة لا تطلق جزافًا على الحكم الشائعة والآراء المتناثرة في حوار المسرحيات وبرامج الإذاعة. والأمر كله ليس بهذه السذاجة والعباطة، أو بهذا الكذب وسوء النية.

فكرت حين قرأت هذا الخبر كثيراً، وقلت لعله عثرة تضاف إلى عثرات صحفنا اليومية وما أكثرها، حين يترجم أحدهم اسم مسرحية «سجناء التونا» لسارتر إلى «سجناء علبة التونا»، وحين ينشر أحدهم خبر زيارة تولستوى للقاهرة، ولكن هذا وذاك مرجعهما الجهل بالثقافة الأوروبية، وجمع قشورها من أرصفة المجلات غير المتخصصة. أما الرِّيحَاني فهو مواطننا الذي مات من عشرين سنة فحسب، وما زالت هناك فرقة -أو أنقاض فرقة- تحمل اسمه، وكلية الآداب على مرمى حجر من مقر الجريدة التي يعمل فيها المحرر.

ولكن لا بأس - حين تغلبنا طيبة قلوبنا- أن نبحث عن ذريعة نبرر بها هذا العمل. وهنا تذكرت أن هذا المحرر لا شكّ من أبناء الأربعينات، وممّن تلقَّوْا ثقافتهم من الصحف السيَّارة، والصحف السيَّارة تصرّ أن تنسب إلى الرِّيحَاني كلمة «الفيلسوف» فما دام الرِّيحَاني فيلسوفًا، فلا بُدَّ أن له فلسفة، وما دامت له فلسفة فلا بُدَّ أن تدرس الفلسفة؛ أسوة بأرسطو وأفلاطون وهيجل. وهنا اتسعت الدائرة بعد أن ألقيت فيها هذه القضية الزائفة، فأصبح لفلسفة الرِّيحَاني قسم خاص.

جذر الأغلوطة إذن أن للريحاني فلسفة، أو أنه فيلسوف كما تصرُّ صحفنا السيَّارةُ، ويتبرّع بدور الكورس إذاعتُنا وتليفزيوننا في بعض الأحيان. وقد يكون الرِّيحَاني -وقد كان- ممثّلًا كبيراً، وقد يكون مقتَبِسًا جيّدًا ومُمَصِّرًا جيّدًا لبعض المسرحيات العالمية وقد يكون.. وقد يكون، ولكن.. إلا الفلسفة يا مولاي!.

لا بُدَّ إذن من أن يقف أحد في وجه هذه الأغلوطة، وقد انتدبت مجلة «المسرح» نفسها لذلك. إننا نبغي تصحيح الميزان المائل، وهنا ذكرت مقالاً لأستاذنا الكبير يحيى حقّي تحدّث فيه عن الرِّيحَاني، فاستأذنته في إعادة نشره، ونظمنا في المجلة حوله ندوة استكتبنا فيها ثلاثة من الكتاب والنقاد؛ هم الأساتذة سعد الدين وهبة وألفريد فرج وأحمد عباس صالح، واثنين من المخرجين؛ هما الأستاذان فتوح نشاطي وسعد أردش.

وأول ما نريد أن نلقي عليه الضوء هو أن الرِّيحَاني لم يكن مؤلّفًا مسرحيًّا، مثل موليير أو توفيق الحكيم؛ بل هو مُمَصِّرٌ لبعض مسرح الفودفيل الفرنسي، وبصمات ذلك المسرح ما زالت في النصوص التي قدّمها، رغم جهده الجهيد في صبِّها في القالب المصري، وكَيِّها كما كان يُكْوَى الطربوش في أيامه. ولعل مثال ذلك شخصية موثّق العقود الذي يصبح محاميًا في التمصير، فيظل منه في النفس شيء، وشخصية المعلم الذي يُخصَّص لأسرة واحدة من أسرار الأثرياء والنبلاء كما كان دأب سراة الفرنسيين.

ولقد كفانا الأستاذ فتوح نشاطي مؤونة التَّتَبُّع لأصول روايات الرِّيحَاني، حين قال إن «قسمتي» مأخوذة من رواية «الحظ»، وإن «الدلوعة» مأخوذة من «ملك الشيكولاتة الصغير»، وإن «الجنيه المصري» مأخوذة من «توباز».. وغيرها.. وغيرها..

فإذا تجاوزنا هذه القضية إلى قضية دوره الاجتماعي وجدنا شُقَّةَ الخلاف واسعة بين كتَّابنا ومخرجينا ومؤلّفينا، وإذا كان من غير الإنصاف كما قال الأستاذ سعد أردش أن نقيسه بميزان عصرنا، ونطبق عليه مقاييس حاضرنا؛ فمن غير الإنصاف أيضًا ألا نقيسه بمقاييس عصره، ولا شكّ أن عصره قد حفل بتيّارات في مجال الفكر والفن. وقد أشار الأستاذ ألفريد فرج -بذكاء- إلى تقدّم الرِّيحَاني على السينما المصرية في عصره، ولكن مَنْ قال إن السينما المصرية وجهٌ من وجوه الثقافة يمكن أن يُقَاسَ عليه؟.

القضية إذن ليست سهلة، ووقت إثارتها، والآن، ومسرح الرِّيحَاني يوشك أن يغلق أبوابه، وقد لا نعدم نادبًا على هذا المسرح يطالب الوزارة أن تتبنّاه، وتقيم أنقاضه، وتحفظ تراثه الثمين. وقد لا نعدم نادبًا آخر - أعلى من سابقه نَبْرَةً- يلقى باللوم على الحياة المصرية، ويدفع مجتمعنا كله بالعقوق؛ لأنه لم يستطع أن يحافظ على هذا البناء الفني، ويشجعه ويبث الحياة فيه، ويعينه على إتمام (رسالته).

ويقول بعض القائلين -وأنا منهم- إن إغلاق مسرح الرِّيحَاني، ليس أمر أزمة مال أو أزمة نجوم، ولكنه دلالة صحية على تطور الحياة المسرحية؛ فقد أدّى هذا المسرح دوره في حدود الإضحاك، وتناول المشكلات الاجتماعية تناولاً سطحيًا، وورث هذا الدور فؤاد المهندس وفرقته، بل إن ثنائي (المهندس- شويكار) هو نفسه ثنائي (الرِّيحَاني- ميمي شكيب) في نفس الثياب وبنفس نبرات الصوت. مع قدر أكبر من الحيوية. ولست عندئذ أفهم مبرّرًا للهجوم على فؤاد المهندس واتّهامه بالإسفاف ثم المغالاة في تقدير الرِّيحَاني، وتقليده وسامَ الفلسفة، رغم أنهما صورتان متطابقتان، ورغم أن المسرحيات التي

يقدمانها ترجع إلى أصل واحد، ومنبع واحد.

ولكنّي -على كل حال- لا أريد أن أستبق رأي الزملاء الكرام، فلأضعْ القلمَ الآن،

راجيًا أن تفتح هذه المناقشة بابًا إلى تقدير الرِّيحَاني تقديرًا منصفًا، ومن ثمَّ إلى تقدير حياتنا المسرحية والاجتماعية في العشرين سنة التي تألّق فيها اسمه. وراجيًا أيضًا أن يسهم المهتمّون من المثقّفين والفنانين في هذه المناقشة.

والباب مفتوح..

الرِّيحَانـي.. هذا الوافد الذي سخر بنا(*)

يحيى حقـي

أودّ قبل كل شيء أن أفرغ من الاعتراف بحقيقة لا يجادل فيها إلا أحمق أو مريض، وهي أن الرِّيحَاني كان ممثّلًا هزليًا عظيمًا، تجلّت فيه تلك الموهبة الخاصة التي يسميها أهل المسرح «موهبة الحضور»، فلا يكاد صاحب هذه الموهبة يظهر على المسرح وقبل أن ينطق بحرف أو يأتي بإشارة حتى يستبدّ بالنظّارة، ويجذب إليه قلوبهم ووجوههم وعيونهم وآذانهم، فتنبسط أساريرهم وتطيب نفوسهم، ويزول عنهم الهمُّ والغمُّ، ويتعالى الضحك والقهقهة، بل قد يضحكون لقول لا يسمعونه وسط الضجّة، وقد يسأل أحدهم جاره بعد ذلك عن النكتة التي فاتته وضحك لها، لينطق هذا الممثل بما شاء له من السخافات، وليأتِ بحركات مبالَغٍ فيها لا يستلزمها دوره، بل يكرر هذا ليلة بعد ليلة، ومسرحية إثر أخرى؛ فهيهات له أن يصرف النُّظّارَ - أيًّا كانوا- من الضحك، بل لعلهم ضحكوا وهم يشترون تذاكرهم، هذا نوع من العشق والوَلَه يعلو عن كل منطق مترمّت أو تحليل

(*) كتبت ببنى غازى ليبيا، ونشرت في مجلة «الأديب» البيروتية في أبريل ١٩٥٤، وأعيد نشرها في مجلة «التحرير» العدد ٤٢ في ٢ فبراير ١٩٥٤، بعنوان «الغش التجارى في المسرحية المصرية.. فن الرِّيحَاني.. ردح وتشليق، ثم في مجلة الكاتب يونيو ١٩٦٤، ثم في مجلة المسرح مايو ١٩٧٠.

ممرور. يكفي أن هذا الرجل يسعد الناس، والسعادة نادرة، فماذا تريد أكثر من ذلك؟! والشعوب كلها تتشابه في الخضوع لهذا السحر تشابهها في الحاجة إلى الضحك والترويح عن النفس، فقد شاهدت هذا الجو المرح في مسرح الممثل التركي «ناشد»، ومسرح الممثل الإيطالي «مسكو»، كما لمسته في مسرح الرِّيحَاني، وله الفخر، وكذلك في مبدأ مسرح الكسّار.

لكن هناك فرْقًا شاسعًا بين القول بأن الرِّيحَاني ممثّلٌ هَزْلِيٌّ عظيم - وهو ما لا نجادل فيه- وبين القول بأن فنّه خالد لأنه فن مصري خالص صادق قد انبعث من قلب مصر ودلّ عليها وترجم عنها وأرّخ لها، وأن الرِّيحَاني هو مصر ومصر هي الرِّيحَاني، أو كما قالوا.

«لون الرِّيحَاني»

ولا أريد أن أتحدّث عن منشأ الرِّيحَاني، وعشيرته التي ينتمي إليها أصله، وقدرتها على الاندماج في مصر، أو قدرة ثرى مصر على استيعابها؛ فقد أصدر شعب مصر السخيُّ الكريمُ حُكْمَه، فلا نقض له ولا استئناف - ارتضى أن يحتضن الرِّيحَاني وأن ينزله عنده منزلة الأبناء؛ شأنَ النبيل المضياف الذي يفتح باب بيته ورزقه على الله.

ولكن هذا لا يمنعني من أن أرى في ازدواج الرِّيحَاني بين الأصل والمصير مفتاح ألغاز حياته وتفسير شخصيته، وأجزم - وليس في يدي دليل سوى شعوري- بأن الرِّيحَاني عاش طيلة حياته يشعر بفارق مكتوم بينه وبين المصريين، وهذا سر وحدته الملحوظة في حياته العامة والخاصة.

أما إذا قال أنصاره إنه كان إنسانًا فوق الأوطان وفوارق الشعوب، فهذه

مسألة أخرى. فأصدق وصف للريحاني إذن أنه كان من أدنى طبقات المهاجرين إلى الشعب المصري، وأسهلهم اختلاطًا به، وأكثرهم فهمًا لعاداته وعجائب طبعه. وإن أردت دليلًا فإني أنَبِّهك إلى أن أول إعلان أذكره عن فرقة الرِّيحَاني من تلك الإعلانات الطويلة التي تلصق على الجدران، يُتَوِّجُها اسم الفرقة مكتوبًا على هيئة قوس باللون الأحمر: «فرقة الرِّيحَاني، فرانكو آراب»، آي والله هكذا آراب!. وخُذْ بالك من كلمة فرانكو!. وهذه دعوة صريحة لجمهور الليفانتيين لحضور هذه المسرحية ومعهم أيضًا أنصاف المتعلّمين المتردّدين بين الشرق والغرب؛ لا علموا عِلْمَ هذا، ولا عِلْمَ ذاك. وسنرى أن جمهور الليفانتيين ظل مخْلصًا للريحاني إلى نهاية أيامه، ولعلي لا أخطئ إذا زعمت أن فرقة الرِّيحَاني ولدت في العهد الذي كانت أغنيته الشائعة على لسان الشعب «البيه والهانم عاملين أبونيه، قص الشعر ده لزمته إيه»، وهي كافية في الدلالة على حركة التفرنُج التي كانت بعض مظاهر ذلك العهد.

«الرِّيحَاني، العهد الأول»

وكان يُقال إن مصر تتمتَّع حينئذٍ برخاء كبير، وزاد الطلب على القطن وارتفعت أسعاره، وجاء العمدة المصري بقطنه إلى البورصة وتلقّفه السماسرة ليخطفوا قطنه ويسوِّقوه إلى ما وراء البحار، فيُغزل ويُنسج، أو يُنتفع به في أمور كثيرة هي من أسرار غلبة الغرب على الشرق، ثم يُعاد بعضه ويُباع لنا بأغلى الأسعار، وماذا نال العمدة المصري لقاء ذلك؟. ورقًا مطبوعًا يُقال إنه نقد قانوني يُعطى له عن علم ويقين بأن هذا العمدة ليس له من الخبرة

أو التجربة ما يمكنه من صرف هذا النقد في أوجه النفع، أو حتى من ادِّخَاره ليوم أسود. وأيُّ فرق بين استلاب القطن في تلك الأيام وبين استلاب البترول في عصرنا هذا؟.

وكان لا مفرَّ من أن يبعثر العمدة الفلاح مالَهُ في اللهو والعبث، هذا العمدة هو موضع سخرية سماسرة القطن وأشباههم في النهار؛ فلماذا لا يكون هذا العمدة موضع لهو وتسلية بالليل، وأمام مَنْ؟. أمام جمعٍ أغلبه من هؤلاء السماسرة أنفسهم وأشياعهم، والمخدوعين وراءهم. وهكذا وُلِدَتْ شخصية «كشكش بك، عمدة كفر البلَّاص». هل كان كِشْكِشْ بك موضع رثاء أو عطف؟. كلا؟. كان كالمهرج الذي يصفع على قفاه في مهازل أولاد بعجر، ويخرج النظارة وهم موقنون بأن كشكش بك الذي نال من التهزُّؤ والصَّفْع على القفا ما نال، لا يزال يرى نفسه سعيدًا بلهوه وعبثه بين فريق الراقصات العاريات ممّن لا يعرفن من العربية إلا «هات» وهو لا يرطن إلا بكلمة «خُذِي»، يكاد ينطق وجهه بأنه صرف عليهن كل ماله ولم ينل منهن شيئًا، هذا هو كشكش بك، عمدة في قفطان، له لحية طويلة، كل سحره في صوت أجش، وشبق عينيه، وتلعيب حواجبه، وهو دائخ وسط شلة الراقصات.

«سيد درويش»

وكُتِبَ لهذه المسرحيات الاستعراضية الرخيصة - وهذا من مفارق الحياة- أن تكون من غير قصد ازدهارًا لموهبة مصرية صميمة، موسيقى سيد درويش، كان تجديده أن يجعل اللحن تصويريًّا، فهو يريد أن يكون في نغم السقّائين صدى نداءاتهم، وفي نغم سائقي العربات كذلك وقعُ سياطهم، وهكذا..

فكانت هذه المسرحيات وما تتضمّنه من استعراض لمختلف طوائف الشعب مادَّةً طيِّبَةً يبرز فيها فنه الجديد، وبفضل ألحان سيد درويش وحدها - لا بفضل تلك المسرحيات- دار اسم كِشْكِشْ بك على كل لسان، ودخل كل دار.

وأذكر أنني كنت أغنّي مع جميع إخوتي في صوت واحد لحن الأبوكاتية، لا تهمنا الكلمات أو المعاني؛ بل يكفي لسرورنا أن تجري ألسنتنا بهذا اللحن السهل الجميل «أما الكلمات فهي لبديع خيري وسنتحدث عنه فيما بعد».

وجاءت الأزمة وانفضَّ المولد بعد أن ذبح عجل السيد في شخص كشكش بك، عمدة كفر البلّاص، فانفضّت فرقة الرِّيحَاني مع انفضاض المولد. فهل هذا من علائم الفن الأصيل؟.

«علي الكسَّار»

وينبغي لي هنا أن أذكر علي الكسَّار، عساي أن أؤدي لهذا الرجل الطيب القلب المحبَّبِ إلى النفس بعضَ حقّه، وهو الذي لم أقرأ له كلمة واحدة لام فيها أهل بلده على التنكُّر له ونسيانه وانصرافهم إلى غيره. والكلام عن الكسار يزيد أيضًا حقيقة مسرح الرِّيحَاني في عهده الأول وضوحًا؛ فقد أنشأ الكسّار فرقةً عاصرت فرقة الرِّيحَاني، واعتمد الاثنان على الغناء والرقص والفكاهة، ولا يزال الناس يذكرون تنافسهما ودخولهما في قافية تنكيت، فيسمّي أحدهما مسرحيته «راحت عليك»، فتكون مسرحية الثاني باسم «فشر!» وهكذا.. ولكن الكسار - الذي اختار له شخصية عم عثمان البربري- ظلّ مخلصًا لطبيعته لم يحاول أن يخدع أحدًا، أو يغرق في التهريج، وفضّل أن تكون فرقته مصرية «فرانكو أراب». وليس من العجيب أن الفتى

الأول كان مغنّيًا على صدغيه وشم عصفورة، وامتزجت شخصية عم عثمان البربري في مبدأ الأمر بجمهور النَّظَّارة، ولم تكن تمرُّ ليلة تبادل النكت بين المسرح والصالة، وبخاصة أعلى التياترو.

وفي السعي وراء طلاوة الجديد غَشِيَ جمهور الليفانتيين أيضًا مسرح الكسّار، ولكنهم انصرفوا عنه سريعًا، فَعَم عثمان البربري هذا هو عندهم في الدار طبَّاخٌ أو خادمُ مائدة أو بوَّاب. رجل من عباد الله يأكل رزقه بعرق جبينه، قد تكون له قفشاته ومشاكله ومفارقاته، ولكن حياته محصورة في الدار أو أمام الباب، ولو سخروا منه وأرادوا استرضاءه ناولوه قرشًا فيقبّله على الفم ويرفعه إلى الجبين ويضعه في جيبه ويشكرهم. إنهم يريدون رجلًا إذا أرادوا أن يسخروا به ويضحكوا عليه ناولوه كأسًا في كاباريه، وتضاحكوا حين يسيل لعابه أمام فتاة جميلة تهزأ به؛ ففي هذا وحده ترفيه عن أنفسهم، وشعور بأنهم في منجى من عالم المغفّلين؛ فكانت ضالّتهم شخصية كِشْكِشْ بك، لا عم عثمان البربري.

وأراد الكسّار أن يقدّم صورة شعبية صادقة ساذجة لا غُلُوَّ فيها ولا تهريج فكان نصيبه الإخفاق السريع؛ لأنّ الصورة الصادقة الساذجة مألوفة مملّة، ولأنه وقع في مأزق التكرار ولم يستطع الخروج منه.

وانصرف عنه أيضًا جمهور الطبقة الراقية والمتعلّمين، وبقي له لابسو الجلاليب والطَّوَاقي، فكان هذا أدعى لأن يهجره إلى الأبد بقية المُطَرْبَشِين، والمُقَبَّعين، وكنت أودُّ لو أن الكسَّار جعل من فرقته مزيجًا من السيرك والمسرح وخرج بها يجوب بلاده بحري وقبلي، ولكنه ظلَّ متشبّثًا بذكريات مجده الأول في العاصمة، ونحن لن ننساه ولن ننسى جهاده وفضله.

«الرِّيحَاني، العهد الثاني»

وقضت الأزمة على الفرقتين وعلى تنافسهما، وعلى معاني نجاح الأولى وإخفاق الثانية، ثم مرّ وقت وظهر الرِّيحَاني مرة أخرى على رأس فرقة جديدة. خلع قفطان كشكش بك وعِمَّتَه وأصبح مُطَرْبَشًا أفنديًّا يلبس بدلة من الطبقة الوسطى. هل كان اختيار الرِّيحَاني لشخصية هذا الأفندي من الطبقة الوسطى عن عَمْدٍ براعةً منه في السير مع تيار الحياة الاجتماعية في مصر وتمثيل مشاكلها الجديدة؟. لا أستطيع أن أجزم بذلك، ولكن أشهد أنه كان موفّقًا في هذا الاختيار.

فقد صاحب هذا العهد أزمة الطبقة الوسطى من الأفندية، وأغلبهم من موظّفي الحكومة وأشباههم. وإنك لتجد كلمة الأفندي بنطقها العربي في القواميس الإنجليزية ويستعملها كتّاب الغرب حين يريدون سبَّ الشرق ووصفه بالعجز والخُيَلاء في وقتٍ واحد. وقد ظلّ دانلوب يعمل سنين عديدة لصبِّ شخصية الأفندي المصري الموظّف بالحكومة، ثم زعمت انجلترا فجأة أنها رفعت يدها عن شؤون مصر الداخلية، أسلمتها للأفندية، ووقفت تتفرّج.

ولو أنّك دقّقت النظر في أفندية ذلك العهد لوجدت أغلبهم لم يكن قد أَلِفَ بعدُ بدلته، وبخاصّة ربطة العنق؛ فهذه الطبقة كانت ممزَّقة بين الشرق والغرب، بين مقدرتها المحدّدة وماليّتها المتواضعة، وبين مطالب الدولة الناشئة والحياة الحديثة ودسائس الديوان وتحكُّم الرؤساء وفشوّ الوساطة. وغلب سلطان هذه الطبقة على الحياة الاجتماعية؛ بدليل أن أول الشهر كان يومًا مشهودًا في المتاجر والبارات، وحتى في دور البغاء.

وفهم الرِّيحَاني من أين تهبُّ الريح، وسار مع التيّار، وأصبح المعبِّرَ عن بعض مشاكل هذه الطبقة، والأفندي الطيب القلب حسن النية الذي لا يخلو مع ذلك من مكر ودهاء، الأفندي الذي لا يريد من الحياة إلا سلامًا، ولكنه قادر على الدسّ والطعن للدفاع عن النفس فجأة من قطيع الذئاب والسباع، الأفندي الحائر بين الفتاة العفيفة المتأخّرة والفتاة الحديثة المشكوك في إخلاصها «وقد لعبت المرأة المصرية في تطوّرها السريع دورًا كبيراً في رسم متاعب ذلك الجيل». الأفندي الذي لا يجد ما يتسلّى به إلا في ميدان النكتة يكشف بها خداع الناس ونفاقهم والرثاء لنفسه واستدرار العطف عليها، ومن وراء ذلك كله الخلق الشرقي الصميم، التسليم بالقدر والرضاء بما قسم الله.

أقول اتخذ الرِّيحَاني شخصية هذا الأفندي ليعبّر عن مشاكله ومتاعبه، ولكن - وهذه كلمة ينبغي أن تُكتب بحروف غليظة- من أين استمدَّ فنَّه وتعبيره؟. هل ألّف الرِّيحَاني وبديع خيري قصّة واحدة من صميم الحياة المصرية؟. لا.. لقد عجزا كل العجز وتساقطا كالذباب -بلا خجل أو حياء- على مائدة المسرح الفرنسي الرخيص، فهل هذا هو الفن المصري الأصيل؟ وإني أتحدّى أنصار الرِّيحَاني أن يزعموا أنه -فيما عدا قصة توباز- قد اقتبس مسرحية واحدة تعتبر من الآثار الباقية في تاريخ المسرح الفرنسي. إنه استورد لشعب مصر أكْسَدَ بضاعة، وزوّقها لهم بلفائف من التدليس والخداع، وإذا لم تنطبق مادّة الغش التجاري في قانون العقوبات على أمثال هذه المسرحيات؛ فعلى أي شيء إذن تنطبق؟. نعم؛ إنه فنٌّ أصدقُ وصفٍ له أنه غشٌّ تجاريٌّ رخيص.

«شارلي شابلن»

ولا يكمل هذا المقال إلا إذا تكلّمنا عن أثر شارلي شابلن في نجاح الرِّيحَاني في مصر، فكلا الرجلين من أبناء جيل واحد، كان شارلي قد أصبح من الخالدين يَضْحَكُ لأفلامه -لأنها صامتة- البيض والصفر والسود ضحكةً واحدة.. لماذا؟. لأن شارلي عبَّر بفنّه الهزلي عن مأساة ضعف الفرد الطيب الفقير وسط مجتمع قادر ظالم منافق، هذا مَعِينٌ أزليٌّ لا تمسُّه يد البِلَى. وإن كان شارلي قد أضاف إليه مسحة العامل الضائع في المجتمع الحديث بآلاته ورأسماله وقسوة قوانينه الاقتصادية وزيف أنظمته الاجتماعية، ولم يجد شارلي الخلاصَ إلا في بوهيمية سمحة، قد يخرج من تجارب الحياة مُثْخَنًا بالجراح، ولكن نفسه الصافية باقية. فأنت ترى أن شارلي استند إلى الخصائص الأصيلة في النفس البشرية وإلى العواطف التي لا يختصّ بها جيل دون جيل أو طبقة دون طبقة، ولم يكن مفر من أن يتكسّر على شاطئ مصر بعض أمواج من فن شارلي، وأن تتهيّأ لها عقول الناس وأرواحهم وأذواقهم، فجاء الرِّيحَاني وقلّد شارلي وسار على هدى خطاه، ولكنه حبس فنّه المسروق أيضًا في تمثيلِ متاعبِ طبقةٍ واحدة؛ هي طبقة الأفندية من موظفي الحكومة وأشباههم، ولولا غلبة هذه الطبقة على المجتمع المصري كما قلنا لما توفّرت أسباب هذا النجاح السطحي للريحاني.

قصة مسروقة وشخصية هي مسخ عاجز لشارلي، فلنرَ إذن ماذا فعل الرِّيحَاني فيما تبقّى له في ميدان الفن المصري الأصيل، ما هي نكتة الرِّيحَاني؟

عمد الرِّيحَاني -والمسؤولية في ذلك موزَّعة بينه وبين بديع خيري- إلى الحيل الصبيانية التي يتّسم بها كل فنٍّ ضَحْضَاحٍ فجٍّ، أعطى لأشخاص

مسرحياته أسماء خُيِّلَ إليه أنها وحدها كفيلة أن تضحك الناس، وهكذا رأينا أسماء مثل بقدونس أفندي وبصلة هانم، وغير ذلك من السخافات التي يأنف منها كل صاحب فنٍّ أصيل، وانظر إلى هذا الجهد والافتعال في نكتة الأخرس في مسرحية الدلّوعة حين يريد أن يطلب «فرخ ورقة بيضة» ثم قفز من هذه الحيل السخيفة إلى ميدان فسيح أجاد فيه كل الإجادة؛ ميدان الردح والتشليق بلا مسوّغ أو رادع.

والحيلة الرخيصة الثانية التي ينبغي أن ينتهي إليها كل تهريج مفتَعل أن الرِّيحَاني صبَّ سريعًا جميع ممثّليه في قوالبَ من حديد، جعل كلًّا منهم على هيئة معلومة لا يتعدّاها مسرحيةً إثرَ مسرحية، ابن الذوات التالف الغني العبيط -الخادمة الشرشوحة- البنت الدلوعة -المعلّم لابس اللاسَة- الأفندي العجوز الخبيث - وهكذا، وجعل لكل منهم «لازمة» لا يتعدّاها لأنها حين جُرِّبَتْ أول مرة أحبَّها الناس وضحكوا لها، وكان ينبغي بعد ذلك أن تُفَصَّل مسرحيات الرِّيحَاني على قَدِّ هذه الشخصيات، وهذا العبث لا تزال تشكو منه إلى اليوم صناعتنا السينمائية.

ولم تخلُ أغلب مسرحياته من شخصية مرأة تركية عجوز ليضحك الناس من رطانتها العربية، وهذا أيضًا من الحيل المكشوفة السهلة؛ فالأتراك مثلًا يدخلون في مسرحياتهم الهزلية شخصية باشا مصري يقسم بالله بين كل كلمة وأخرى، وبديع خيرى هو المسؤول وحده عن هذا الجانب من فكاهة الرِّيحَاني، ولم تخل أزجاله في العهد الأول من كلمات تركيّة كثيرة مدسوسة في غير موضع أو داع. وإني أسأل أنصار الرِّيحَاني: هل مجتمعنا المصري المعاصر للرِّيحَاني يضمُّ أمثال هذه الشخصيات؟. هذه مُودَة سنة ١٩١٤ وما قبلها،

فهل هذا هو الفن الصادق الأصيل الذي يصوّر مجتمعنا على حقيقته؟.

وهل هناك دليل أبلغ على الوهم في فنّ الرِّيحَاني واعتماده على موهبة الحضور وحدها من أنه أخفقَ إخفاقًا ذريعًا على الشاشة البيضاء، أو كان يتعلّل بأنه لم يجد المخرج الكفء الذي يفهم فنّه.

ونستعرض الآن الصورة التي رسمها الرِّيحَاني المصري، وإنني أخجل حين أقول إن المصريين عند مسرح الرِّيحَاني قوم طِيبَتُهم بلاهة، وغَزَلُهم تلعيب حواجب، يحبّون الحِكَمَ والمواعظ الفارغة، سريعٌ غضبُهم، لا يتمالكون أعصابهم، يثورون للتافه من الأمور، فلو ألقيت على أحدهم تحية الصباح لانحدر عليك سيل من الردح والتشليق.. حرام أن يُدْمَغَ الشَّعْبُ المِصْريُّ النبيلُ الأَنُوفُ الكريم الودودُ بمثل هذه الصورة البشعة، ولن تكون هذه النظرة إلى شعب مصر إلا نظرة أجنبي تخدعه بعض المظاهر فينساق في الترويج لها والإلحاح بتبيانها كأنها كل شيء، ولا شيء هناك غيرها، وشأنه في ذلك شأنَ الزائر المتعجِّل أو المقيم الذي يندمج.

ولماذا نلوم الرِّيحَاني وحده ولا نقول إنه كان من مظاهر عهد بائد اختلطت فيه القيم وأحيط الشعب المصري بحملة ضخمة من التدليس والخداع، فليس من العجيب أن تكون فرقة الرِّيحَاني من قلائل الفرق المصرية التي مثّلت في قصر عابدين، وليس من الغريب أن فاروق كان ينتقل إلى مسرحه ويرى الجمهور جانب شاربه المعقوص في البنوار الملكي إلى أن تنتهي المسرحية، ومن الأسى والأسف أن رئيس الديوان الملكي - ولن يتم تاريخ مصر الحديث دون الكشف عن شخصيته وأسراره ومدى أثره- يقف ليقدّم الرِّيحَاني إلى مولاه، وقد سمعته مرة يصف الرِّيحَاني قائلًا «هذا

رجل يأكل عنده جمع من الناس على مائدة واحدة، ولكنه يتجشّأ للفقراء بصلًا وللأغنياء ديكًا روميًّا»، فأنت ترى أن الذوق واحد والعقلية هي هي والمصاب عام.

قد فرغت من قولي وأبرأت، ولا أترك القلم دون أن أسجّل هنا ابتسامة غلبت على شفتي، والنفس أمّارة بالسوء، حين وجدت المحتفلين بذكرى الرِّيحَاني قد وقعوا في مأزق حرج، فهم يمتدحون الممثل الناشئ الذي يقوم بدور الرِّيحَاني ويصفِّقون له ويضحكون ويقهقهون ويضمنون له النجاح الباهر، ثم يؤكِّدون في الوقت ذاته أن الرِّيحَاني فريد زمانه ووحيد أوانه، والدهر عاجز عن أن يجود بمثله، فهذان قولان متناقضان، عليهم أن يختاروا بينهما، وإلّا فهم غير صادقين في أحدهما. وأترك لهم حرية الاختيار.

كان الرِّيحَاني يناضل ضدَّ قُوى قاهِرَة وعلينا أن نكرّمه(*)

فتوح نشاطي

عاش نجيب الرِّيحَاني مع بداية حياته الفنية ولفترة غير قصيرة وهو يبحث عن شخصيته الفنية. كان يريد أن يكتشف نفسه ليحدّد معالم الطريق الفني الذي ينبغي عليه أن يمضي فيه، وفي هذه المرحلة ظهرت شخصية كشكش بيه بملامحها المعروفة التي اشتهرت واشتهر بها الرِّيحَاني، وجنح هذا الفنان الكبير بهذه الشخصية وبالعروض التي ظهرت فيها جنوحًا متطرّفًا نحو الفَارْس الهازل إلى أبعد حدود الهزل، ولكن من الحق أن يُقال إن ظروف المجتمع في هذه الفترة هي التي فرضت عليه هذا اللون. كان الناس يبحثون عن الترفيه، وكان جنود الاحتلال يريدون المتعة، في وقت كانت مصر فيه قد انكسرت تمامًا، ولكن هذه الشخصية تعرّضت لنقد شديد في الصحف، وثارت في وجهها حملات طويلة؛ الأمر الذي دفع الرِّيحَاني إلى رفضها، والبحث عن نفسه في شيء آخر غير هذا اللون المتطرف

(*) مجلة المسرح، مايو، ١٩٧٠.

من عروض الفارْس.

وفي هذا الوقت كان يوسف وهبي قد ظهر وتألّق على مسرح رمسيس؛ الأمر الذي دفع نجيب الرِّيحَاني إلى البحث عن نفسه مرة أخرى، وظنّ أنه يستطيع أن يكون ممثّلا تراجيديًّا، أو هكذا أراد؛ تخلُّصًا من شخصية كشكش بيه، ومنافسةً ليوسف وهبي ومسرح رمسيس، وقام الرِّيحَاني فعلًا باستئجار مسرح جديد وأخذ يغوي جميع ممثلي فرقة يوسف وهبي حتى لم يبق في الفرقة سوى الفنان حسن البارودي وأنا. وكنت أعتقد أن الرِّيحَاني لا يمكن إلا أن يكون ممثّلًا للكوميديا، هكذا خُلِقَ، وهكذا حَبَتْهُ الطبيعة بكل إمكانيات الممثل الكوميدي العظيم، ولهذا كنت أوقن أن مشروع الرِّيحَاني الجديد بتقديم الدراما وظهوره في ثوب البطل التراجيدي، مشروعٌ لا بُدَّ أن يكون محكومًا عليه بالفشل، وقد تحقّق هذا بعد شهور قليلة؛ إذ أن الجمهور كان يضحك على الفور بمجرد ظهور الرِّيحَاني على خشبة المسرح، حتى ولو كان الدور الذي يقوم به مأساة عنيفة، وما زلت أذكر ظهوره إلى جوار روز اليوسف وأحمد علّام في إحدى الدرامات، والجمهور يضحك منه، بملء فمه.

هنا عاد نجيب الرِّيحَاني إلى قواعده مرّة أخرى، وحلّ فرقته هذه الجديدة، وبدأ يفكر تفكيرًا مختلفًا في حدود طاقته الكوميدية غير المحدودة، وبدأ مع زميل عمره بديع خيري عمليةَ الاقتباس الواسعة عن المسرح الفرنسي، وبالذات في مسرحيات الكوميديا الخفيفة، والبوليفار، والفودفيل، وهي مسرحيات مشهورة حقّقت نجاحًا تجاريًّا وفنًّا عريضًا في بلادنا.

غير أن الرِّيحَاني وهو يقتبس هذه المسرحيات قد حاول تمصيرها - ونجح في ذلك- إلى الدرجة التي أصبحت معها هذه المسرحيات بشخوصها وحوارها

مسرحياتٍ مصريَّةً، أو تكاد، وضاع الأصل الأجنبي، حتى لم يعد من الممكن التعرُّف عليه. وهل يعلم أحد مثلًا أن مسرحية «قِسْمِتي» مأخوذة عن رواية بعنوان «الحظّ»، وأن «الدَّلُّوعة» أُخِذَتْ من مسرحية بعنوان «ملكة الشيكولاتة الصغيرة»، وأن «الستات مايعرفوش يكدبوا» مقتبسة عن مسرحية إنجليزية نُقِلَتْ إلى الفرنسية باسم «طفلي»، وأن «الجنيه المصري» مأخوذة عن «توباز»، وأن «٣٠ يوم في السجن» من مسرحية «٣٠ يوم في الظل».. إلخ.

ولقد وجد نجيب الرِّيحَاني نفسه بحاجة إلى كمٍّ هائل من المسرحيات في وقت لم تكن لتستطيع فيه إمكانيات المؤلّف المصري الوفاءَ بهذا النوع، وهنا لجأ إلى الاقتباس، ونجح فيه إلى درجة كبيرة. وإنني أزعم أن حركة الاقتباس الواسعة هذه - بالإضافة إلى حركة الترجمة- هي التي مهّدت الطريق إلى ظهور المؤلّف المصري في حياتنا المسرحية.

وفي هذه المسرحيات التي كان الرِّيحَاني يقدّمها لتتلاءم مع شخصيته وتكوينه ظهر كممثل كوميدي عظيم، لعل خشبة المسرح المصري لم تسعد بعد باستقبال نظير لها. إنني أشهد أنني ما رأيته يمثل في مسرحية ما حتى كنت أشترك مع الجماهير الحاشدة في التصفيق له والضحك على كل حركة وكل إيماءة، وكان أكثر ما يهزّني في أدائه تلك اللمسة الجادّة في أعظم المشاهد الساخرة. كان فنّانًا صادقًا يقوم فنُّه على فَهْم عميق للشخصية ولظروفها النفسية. وقد جذب الناسَ إليه بخفَّة ظلِّه النادرة وبحَّة صوته ووجوده الحي فوق خشبة المسرح، ومن جِمَاع هذه العوامل يُعتبر نجيب الرِّيحَاني ممثّلًا من أعظم ممثِّلِي الكوميديا في العالم.

لقد كان نجيب الرِّيحَاني الممثل مدرسةً كاملة، ولعله هو الذي حفظ للكوميديا المصرية فوق خشبة المسرح وجودَها واستمرارها إلى اليوم.

وفي هذه الأعمال ظهر نجيب الرِّيحَاني في شخصية أثيرة لديه هي شخصية الموظف المصري الصغير المغلوب على أمره الذي يصطدم بأصحاب السلطة والجاه والمال، وكان هذا الموظف - دائمًا- يتميّز بالفضيلة والوفاء الذي كان يجعلنا نتعاطف معه إلى حدٍّ بعيد.

ومعنى هذا أن الرِّيحَاني في مسرحياته كان يتعاطف -ويدفعنا إلى التعاطف معه- مع الشخصيات المسحوقة اجتماعيًّا في مواجهة النظام المصري القائم في هذا الوقت.

أمّا دوره من الناحية الوطنية فهو دور غير منكور. إنّ هذا الجيل؛ جيل الرِّيحَاني وأمين صدقي وعلي الكسار قد خدم الحركة الوطنية ابتداءً من عام ١٩١٨ حتى ١٩٢٣، وما بعدها، بأقصى ما يمكن له أن يفعل. كانت مسرحيات الرِّيحَاني تحفل بالمغامز الوطنية التي كان يفهمها الجمهور، وكان يُضَمِّنُ مسرحياتِه الأناشيدَ الوطنية والتلميحات الواعية، إلى الدرجة التي كانت تدفع المتفرجين إلى التظاهر بعد العرض. كان الرِّيحَاني يواجَه في مرحلته برقابة صارمة تقف كالسيف المسلط وبظروف المجتمع الإقطاعي الرأسمالي، ومع هذا حاول وسط هذه الظروف أن يقول كلمته بقدر ما يستطيعه، وكيف كان له أن يقول أكثر ممّا فعل في ظل وجود الاحتلال والقصر والطبقات العالية ذات المصلحة والرقابة الجامدة؟.

إن علينا -حتى لا نُتَّهَمَ بالعقوق- أن نُمجّد هذا الفنان بعد موته وقد نسيناه في حياته. كان ممثّلًا عظيمًا وصل إلى المستوى العالمي. وكان مقتبسًا

فذًّا. وكان له فضل الحفاظ على الكوميديا في المسرح المصري. وكان له فضل التمهيد إلى ظهور المؤلف الكوميدي المصري. وكان مدرسة في فنِّه تخرَّج منها أعظم فنّاني الكوميديا في مصر اليوم. وكان له مضمونٌ اجتماعيٌّ يناصر به الطبقات الشعبية. وكان يقف في وجه قوى لا قِبَلَ له بها، مؤكِّدًا دوره الوطني.

وهذا كلُّه حين يعطيه فنانٌ واحد فهو لا شك فنان عظيم.

كان الرِّيحَاني حريصًا على إرضاء الحكّام والمحتلّين وأصحاب السلطان

سعد الدين وهبة

لا يستطيع أحد أن ينكر دور الرِّيحَاني ومسرح الرِّيحَاني في الحركة المسرحية، ويكفي أنه احتفظ للمسرح بكيانه في الفترة التي تلت انحسار النهضة المسرحية في أوائل الثلاثينات إلى أن تولّت الدولة مسئولية المسرح وانتشرت المسارح بعد الحرب العالمية الثانية.

وإذا أردنا أن نقيّم نجيب الرِّيحَاني فيجب أن نفرق بين شخصياته المتعددة: نجيب الرِّيحَاني المقتبس أو الممصر، نجيب الرِّيحَاني المخرج، نجيب الرِّيحَاني الممثل، نجيب الرِّيحَاني صاحب الفرقة، ثم نجيب الرِّيحَاني الفنان الذي لعب أو لم يلعب دورًا وطنيًّا خلال تاريخه الطويل.

- أمّا نجيب الرِّيحَاني المقتبس، ويشترك معه هنا بديع خيري في أغلب أعماله، فلا شكّ أنه كان ذكيًّا في اختياره، وذكيًّا في تمصيره للشخصيات، ولكنه للأسف كان يختار أعماله من فئات المسرح الغربي والفرنسي، على وجه

(*) مجلة المسرح، مايو، ١٩٧٠.

التحديد من المسرح الشعبي التجاري، وكان في استطاعته -قَطْعًا- أن يرتفع بمستوى الاقتباس إلى مسرحيات أكثر عمقًا وأكثر قيمة، ولكنّه كصاحب فرقة تغلّب عليه الاتجاه في الكسب السريع السهل، فنزل إلى مستوى الجمهور، ولم يحاول أن يرتفع بالجمهور إلى مستوى العمل المسرحي الحقيقي.

- أمّا نجيب الرِّيحَاني الممثّل فقد كان بلا شك طاقة فنية كبيرة ولكنه حصر نفسه داخل شخصية واحدة، حتى أنه عندما خرج عن هذه الشخصية وحاول أن يمثّل روايات من غير لون الفودفيل والفارْس سقط سقوطًا كبيرًا، واضطر أن يعود إلى أدواره أو أنماطه السابقة.

- وأمّا نجيب كمخرج فلا أعتقد أنه يمكن تقييمه، وفي هذه الفترة بالذات لم تكن مهنة الإخراج قد حُدِّدَتْ أبعادها كما كانت تبدو في مسارح أخرى كفرقة عزيز عيد وجورج أبيض وغيرهما.

- أمّا نجيب الرِّيحَاني كصاحب فرقة فقد كان تاجرًا ذكيًّا، يعرف كيف تؤكل الكتف ويعرف كيف يرضي جمهوره، وهو نفسه يذكر في مذكراته التي نشرها في دار الهلال أنه كان يقدّم الروايةَ، فإذا لم تنجح بعد يومين أو ثلاثة؛ أعاد صياغتها على الفور، بل إنه كان في بعض الأحيان يغّير عنوانها ليحاول التلاؤم مع الجمهور بأي ثمن وبأية وسيلة.

- وأمّا الرِّيحَاني كفنّان وطني، فالحقيقة أن مسرحياته لم تكن من ناحية مضمونها الوطني ذات مساهمة فعّالة في الدور الذي لعبه الفن في هذه المرحلة على وجه خاص. فمشاكل الفقر مثلًا يحلّها القَدَرُ، أو تحلّها الثروة الهابطة من السماء، وعلى الفقراء دائمًا أن يرضوا بما كُتِبَ لهم لأن «الفَقْر حِشْمة» و«العز بهدلة».

- أمّا المسرحيات التي كان ظاهرها وطنيًّا فقد كان جوهرها الحقيقي يساعد على تفريغ شحنة السخط أو الشحنة الثورية في نفوس الشعب. كانت هذه المسرحيات أقرب إلى مانعة الصواعق التي تمتصّ شحنة الكهرباء وتفرغها في الأرض.

وفي تاريخ الرِّيحَاني من هذه الزاوية بالذات - ولو أنه يُفهم الآن على غير حقيقته- قصة تقديم أوبريت «العشرة الطيبة»، فمن المعروف أنها مقتبسة عن رواية فرنسية اسمها «اللحية الزرقاء»، التي مَصَّرها محمد تيمور، ووضع أزجالها بديع خيري، ولحّن الأزجال الشيخ سيد درويش. يقول الرِّيحَاني في مذكراته عن هذه الرواية: «كان موضوع الرواية يتضمّن تبيانَ شيءٍ من استبداد الشراكسة، وكانت تركيا قد خرجت إذ ذاك من الحرب مقهورةً، وكانت الأفكار في مصر تعطف عليها، كما كانت حاقدة على الإنجليز؛ لوقوفهم في سبيل نهضة مصر؛ ولأنهم كانوا أقوى عامل في هزيمة تركيا».

وعندما قدمت هذه الرواية ثار الوطنيّون واتّهموا الرِّيحَاني بأنه داعية الإنجليز وربيب نعمتهم، وكان بعض شباب الوفد من المتحمّسين يذهبون إلى المسرح ويخطبون مهاجمين الروايةَ، هاتفين بسقوط الرِّيحَاني داعية الإنجليز، وقد لجأ الرِّيحَاني إلى بعض أعضاء الوفد فأعلنوا براءته، ولكن ذلك لم ينفِ عنه التهمة أمام الوطنيّين، وأمام الوفد، وأمام سعد زغلول؛ فاضطرَّ إلى إغلاق مسرحه، والهجرة إلى أمريكا الجنوبية، ولا صحَّةَ لما يذكر بين حين وآخر من أن السلطات البريطانية هي التي أغلقت المسرح بناءً على طلب الملك فؤاد؛ لأن «العشرة الطيبة» تسخر من الأتراك.

ومعنى هذا الموقف بوضوح أن الرِّيحَاني على الأقل كان حريصًا على مرضاة الحكام والمحتلين وأصحاب السلطان.

من وجهة النظر المعاصرة لا بُدَّ أن ندين القاعدة الفكرية لمسرح الرِّيحَاني(*)

سعد أردش

ليس من العدل في شيء أن نحاكم رجل مسرح له وزن نجيب الرِّيحَاني من وجهة نظر لحظتنا الحضارية القائمة؛ ذلك لأنه كان يعيش حضارة أخرى عبرناها منذ ثورة ١٩٥٢، وبعبورها تغيّرت مفاهيمنا، وانقلب كثير من الأسس الفكرية التي تقوم عليها مظاهر حياتنا، وهو شيء يتّفق تمامًا مع تحوّلنا من مجتمع رأسمالي متخلّف إلى مجتمع اشتراكي يحاول أن يعيد صياغة حياته على أساس من العدل الاقتصادي، فإذا كان نجيب الرِّيحَاني قد مات في سنة ١٩٤٩ فإن العدالة أن نقيّم مسرحه وفنه في هذا الإطار الزمني.

على أن هذا لا يمنع من أن نُدين فيه ما يستحق الإدانة من وجهة نظرنا المعاصرة، فإذا اتّفقنا على هذا فيمكن أن نقرر أن نجيب الرِّيحَاني من أئمة الممثلين، ومن أنشط المنتجين المسرحين في الفترة ما بين العشرينات والأربعينيات، وأن له، ولمدرسته، وبالذات لزميل كفاحه بديع خيري، أفضالًا لا يمكن إنكارها في تأسيس المسرح الكوميدي الإنساني الواقعي في مصر، وفي

(*) مجلة المسرح، مايو، ١٩٧٠.

توجيه حركة الاقتباس والتمصير عن المسرح الفرنسي ودفعها إلى حدود بنّاءة وفعّالة وفي خلق جيل من الممثلين الأساتذة في المسرح الكوميدي. إذا كان لنا أن نعيب فهم بعض تفاصيل أسلوبهم فإنّنا لا ننكر أنهم كانوا ينتمون بشكل عادل إلى جيلهم من ممثّلي الكوميديا في العالم.

فإذا انتقلنا إلى تقييم الجانب الفكري في مسرح نجيب الرِّيحَاني فإننا نسجِّل له وعليه ما يلي في إطار مرحلته الحضارية:

- أوّلًا: أنه أخذ موقفًا نقديًّا من التكوين الاجتماعي في عصره، سواءً من الناحية الأخلاقية أو الاقتصادية.

- ثانيًا: أنه في موقفه النقدي هذا كان حريصًا كل الحرص -وبذكاء بالغ- على ألّا يعرّض مسرحه لهزات سياسية من قبل الرأسمالية المصرية، أو من قبل الطبقات الحاكمة، وبوجه خاص القصر الملكي والاستعمار الإنجليزي، وهذا موقف يتضمّن كثيرًا من التنازل المخلّ بقيادته الفنانَ، وخاصّة إذا كان في ثِقَل نجيب الرِّيحَاني؛ ذلك أن الفنان إذا انتفت عنه خصيصة التناقض مع مجتمعه، وبالذات مع أوجه الشرّ أو الظلم في هذا المجتمع؛ سقطت عنه وظيفته وأصبح مجرد تاجر.

- ثالثًا: إذا سلّمنا بأن الرِّيحَاني أخذ موقفًا نقديًّا من التنظيم الاقتصادي في مصر على الطبقات المظلومة اقتصاديًّا حلولًا غيبية لا تدخل في المجال العلمي لصياغة المجتمع الاقتصادي، وقد كانت كلها تدور في تعليل المظلوم بمبادئ الحظ والقدر وما يفرضه على الطبقات من استسلام لواقعها بينما الاقتصاد الحديث -بادئ ذي بدء- يعطي الإنسان الحق في إعادة توزيع الدخل لتحقيق العدالة الاقتصادية.

فإذا كان لنا أن نحاكم نجيب الرِّيحَاني فكريًّا في إطار عصره الحضاري فقد تُلْتَمس له بعض الأعذار من واقع مجتمعه، حتى فيما يتَّصل باللجوء إلى الغيبيّات.. أما إذا حاكمناه من وجهة نظر معاصرة فإننا مجبرون - أردنا أو لم نرد- على إدانة القاعدة الفكرية لمسرحه بشكل قاطع مانع.

على أنني أحب أن أنتهز هذه الفرصة لأؤكد أن الثروة الأدبية والفنية التي خلَّفها نجيب الرِّيحَاني وبديع خيري لا يمكن أن تعتبر اليوم غير ذات موضوع؛ لأنها يمكن أن تكون قاعدة لصياغة فكرية فنية جديدة لمسرح نجيب الرِّيحَاني، تقوم على مناقشة فكرية واضحة بين الكلمة فيما قبل ١٩٥٢ وبعد ١٩٥٢، وهذا ما لجأ إليه رائد مسرحي سياسي كبير كبرتولد بريخت، حين جدّد المسرح الألماني.

كان الرِّيحَاني مُصْلِحًا ولم يكن ثَوْريًّا (*)

ألفريد فرج

أثار الرِّيحَاني اهتمامي دائمًا.. كنت أعرف طول الوقت أن المسرحيات التي يقدمها مقتبسة عن المسرح الفرنسي غالبًا، وكنت أعلم أيضًا أن فن الرِّيحَاني مؤسَّس على تقاليد المسرح التجاري التي يكرهها المثقفون، ومع ذلك فقد كان فن الرِّيحَاني شيئًا جذّابًا، لا بالنسبة لي فقط؛ ولكن بالنسبة لعديد من المثقفين، فضْلًا عن الجماهير الواسعة التي صنعت من فن الرِّيحَاني ظاهرة اجتماعية قوية ومؤثرة في الفن وفي الحياة.

ذلك أن الرِّيحَاني مقتبِسًا وممثِّلًا وموجِّهًا لفرقته كان ينشد دائمًا، وبلا مواربة، وبلا تحفُّظ، وبلا أي لبس، النقدَ الاجتماعي اللاذع. والقول بأن جهد الرِّيحَاني في التنديد بالآفات الاجتماعية والسخرية من التناقضات إنما كان يهدف إلى تفريغ الشحنة الثورية الاجتماعية ولا يهدف لتعبئتها قول فيه كثير من التعسف ويستند أساسًا إلى النهايات السعيدة المفتعلة أحيانًا تمشِّيًا مع تقاليد الكوميديا الكلاسيكية في عصر النهضة الأوربي.

فمن التعسّف أن نتجاوز عن هجوم الرِّيحَاني القوي ضد السلبيات

(*) مجلة المسرح، مايو، ١٩٧٠.

الاجتماعية ونعلق فنه كله على هذه الحيلة الفنية الشائعة - النهاية السعيدة- ونعتبرها المقياسَ الأساسي لإنتاجه الفني دون أن نعلّق الأهمية الواجبة على تنديده بلصوص الأوقاف مثلًا، حتى أسقط هيبتهم في المجتمع، وتنديده بطائفة المُلَّاك، وذيول الشركسي، وطبقة المديرين والسماسرة والفئات المفسدة في المجتمع.

ومن ميزات الرِّيحَاني الفكرية أنه لم يقسِّمْ البشر تقسيمًا أخلاقيًّا؛ وإنما قسّمهم تقسيمًا طبقيًّا واجتماعيًّا، وفي هذا يختلف فنّه اختلافًا جذريًّا عن فن السينما التي عاصرته.

ومن ميزاته الفنية الكبيرة قوةُ حضوره فوق المسرح، وهي ميزة لم تتوفر بنفس الدرجة لأيّ ممثل من معاصريه، كما أنني أعتبر من ميزاته الكبيرة قدرتُه على حشد الجماهير في مسرحه حول قضايا لا شكّ في طابعها الاجتماعي.

إن الرِّيحَاني اقتحم وعالج بإصرار موضوعًا اجتماعيًّا معقّدًا طرفاه فقير وغني. وإذا كان لنا أن نضع الأمور في مواضعها فلا بُدَّ أن نعترف بأن فنّ الرِّيحَاني لم يكن بالفن الثورى، ولكن نقده الاجتماعي مع ذلك كان منبرًا إصلاحيًّا في عصره. وعلى أيّة حال، فالرِّيحَاني لم يعلِّقْ مصائر الناس قطّ على طيبة الباشا أو توبته الأخيرة كما كان يفعل معظم معاصريه من السينمائيين والمسرحيين، وكان لا يَنِي يُلْهِبُ ظهور المُرَائين والأثرياء بنكات لاذعة مؤلمة.

وإنْ كان الرِّيحَاني قد وَسَمَ فنًّا بلون من القدرية غير المبررة فنيًّا (مثال: هبوط الثروة المفاجئة)؛ فهو لم يستخدم هذه السمة أيضًا كما استغلها بعض معاصريه لإشاعة الحذر أو أحلام المراهقين، وإنما استخدمها لتفتيت

الموضوع عن مزيد من السخرية والتهكّم وتَوَّجَهَا بالموعظة الذكية.

نعم كان الرِّيحَاني داعية للقناعة وللقدر الذي يفاجئ الطيبين بحسن الجزاء. وكان في ذلك متخلّفًا عن بعض تيّارات الأدب التي عاصرته، ولكنه أيضًا كان نصيراً للفقير ضد الغني على نحو أذكى من معاصريه من السينمائيين والمسرحيين، وكان نصيراً للعدل، ولم تشغله أمور السلوك؛ بل توجَّهَ رأسًا، وبشجاعة وفهم لمسائل الخلق، وكان لاذعًا وقاسيًا في هتك أقنعة الأغنياء. كان من فنّاني الطبقات الفقيرة الملهمين.

فنان بحق.. كتب مع زميل عمره بديع خيري مسرحية واحدة بأسماء عديدة واضطلع ببطولة واحدة. ولكنها كانت عزاء للمعذبين في بلادنا وحربًا على الفساد الاجتماعي وتسرية لآلام الناس وتخفيفًا لكروب المجتمع

إنني أحب أن أضيف هنا أن نجيب الرِّيحَاني وفنه لم يكن محل رضى الطبقات الحاكمة في مصر كما يظن البعض.. ولعل الرِّيحَاني كان يقف من مجتمعه موقف المصلح لا الثوري.. ولعله لم يقترب أبدًا من اليسار الثوري في فكره وفنه، وحافظ على الطابع التجاري لمسرحه وعلى نظرته الإصلاحية.. هذا حقه.. ولكن ينبغي دائمًا أن نقيمه ونقيم فنه في هذه الحدود هي حدود إيجابية بغير جدال ونضعه في صف الفئات التقدمية الطليعية المنسلخة عن اليمين السياسي.

مسرح الرِّيحَاني انحرافة في تاريخ المسرح المصري(*)

أحمد عباس صالح

أعتقد أن نجيب الرِّيحَاني يمثّل امتدادًا للمسرح المصري، وهو مسرح يقوم في الغالب على الميلودراما والفَارْس، أو الفودفيل كما يسمّيه الفرنسيون، ويعالج موضعَيْ المليودراما والفودفيل في إطار مدرسة المسرحية مُحْكَمَة الصنع، ولهذا فغالبية مسرحياته المُمَصَّرة التي قدمها في مسرحه مأخوذة من الفودفيل الفرنسي.

وإذا رجعنا إلى تاريخ المسرح المصري منذ أكثر من مائة عام فسنجد أن هذا المسرح بدأ يلتفت إلى التراجيديات المشهورة، سواء من شكسبير أو راسين أو كورني، أو غيرهم. كان يميل إلى شيء من الجدية في المسرحيات التي فيها فِرَق الشيخ سلامة حجازي أو جورج أبيض أو عزيز عيد، وكانت هذه الفرق تقدّم إلى جانب التراجيديات كوميديات كبيرة ممّا يسمّيه بعض النقّاد الأجانب بالكوميديات الراقية.

وفي تراث المسرح تفرقة مستمرّة تكاد تهمل المسرح التجاري ولا تقيم له

(*) مجلة المسرح، مايو، ١٩٧٠.

وزنًا كبيرًا كنوع من أنواع الدراما، ومع ذلك فهناك بعض مسرحيات الفارْس أو الفُودْفِيل التي تحتوي على قيمة فنية ولكنها في هذه الحالة غالبًا ما لا تكون من النتاج الأصيل للمسرح التجاري.

ومنذ زمن ونحن نقرأ عن الجانب الاجتماعي الذي كان يقدّمه نجيب الرِّيحَاني حول شخصية البرجوازي الصغير المسحوق في المجتمع، وهذا الاتجاه منقول عن مسرحيات الفودفيل الفرنسية؛ لأن المسرح التجاري نفسه وليد ظهور الطبقة البرجوازية، والدراما البرجوازية بوجه عام كادت أن تنحصر في الميلودراما والفودفيل زمنًا طويلًا باعتبار أن جمهور المسرح ما زال هو جمهور هذه الطبقة الجديدة.

أما مضمون هذه المسرحيات فكان دائمًا مضمونًا يحافظ على مفاهيم وقيم النظام البرجوازي بشكل عام مع شيء من العطف على البرجوازي الصغير الذي كثيرًا ما يتحوّل في هذه المسرحيات إلى برجوازي كبير، إمّا عن طريق تركة مفاجئة أو ربح في ورقة يانصيب أو العثور على كنز مختبئ، إلى آخر هذه المستحيلات. وهي عملية تضليلية من الناحية الاجتماعية بغير شكّ، إلا أنها كانت ضمنيًّا تنقد بعض الأوضاع الاجتماعية للطبقة البرجوازية الكبيرة، وبعض قيم هذا المجتمع، على الرغم من أن المضمون العام يتجه إلى تدعيم المفاهيم الأساسية للمجتمع البرجوازي.

وأعتقد أن نجيب الرِّيحَاني إلى جانب كونه فنّانًا؛ فقد كان رجل تجارة في الدرجة الأولى، وكان جمهور مسرحه من أفراد الطبقة البرجوازية بدرجاتها المختلفة، وكان عليه أن يقدّم لهم الموضوعات الأثيرةَ لديهم، وغالبًا ما يكون بطله ذلك الباشا -المسكين- مدعاةً للسخرية أو للعطف الذي يتولّد من قلب

هذه السخرية ذاتها أكثر مما يصدر في الشخصية نفسها ومواقفها؛ ولذلك كان يعجب به أفراد هذه الطبقة، ابتداء من البرجوازي الصغير إلى الملك نفسه وحاشيته.

وكان اختياره لهذا الطريق يقوم على بصيرة تجارية بحتة، باختيار الموضوعات التي تدرُّ على مسرحه ربحًا دون صعوبة كبرى.

إن الفنان الجاد -أو الفنان فقط- يفعل دائمًا ما فعله كبار المسرحيين في العالم مثل إيسن وموليير اللذَيْن كانا يمثّلان ويخرجان ويؤلّفان، وكانا يقومان بعملية ازدواجية، هي تحقيق قيمهم الفنية في مسرحهم مع اجتذاب الجمهور لهم، وقد أدركا أن الجماهير الكبيرة يمكن أن تُسْتَدرج إلى المسرح وإلى الفنون مهما تكن صعوبة المضامين التي يقدّمانِها بواسطة الإعجاز الفني والقدرة الفنية وما في الفن بشكل عام من قيم جمالية جذابة، ولكن الملاحَظ عندنا أن الجماهير تُسْتَهْوَى بطرق أخرى بعيدة عن الفن، وبوسائل سهلة جدًّا، لا علاقة لها بالفن، بينما النجاح الحقيقي هو الذي يستطيع أن يستهوي الجماهير العديدة على اختلاف ميولهم بواسطة القيم الذاتية للفن وحده.

وهذا هو الفرق بين مسرح ساردو ومسرح موليير وبين مسرح سكريب ومسرح إبسن، على الرغم من أن كل شخصية من هذه الشخصيات كانت تحقّق نجاحًا جماهيريًّا كبيرًا. والذي يحدث الآن أن أحدًا لا يتعامل مع نصوص ساردو وسكريب ومدرسَتَيْهِما إلا في القليل النادر، وحتى مسرح الشارع الكبير، أو مسرح البوليفار، اضطر أن يتزاوج مع فنون المسرح الأصلية نتيجة لتقدم وعي الجماهير.

ومع إعجابي الشديد بمسرحيات الرِّيحَاني إلا أني أعتقد أنها كانت انحرافة في تاريخ المسرح المصري؛ لأنه كان يستطيع أن يؤصِّل الكوميديا الراقية ولكنه اتخذ الطريق السهل، وترك تأثيرًا قويًّا على كل الذين تصدَّوْا للعمل المسرحي بمواهب قليلة وكسلٍ فني، وأدّى ذلك إلى ظهور المسارح التجارية التي نشهدها الآن بما تقدمه من سخف وتسلية رخيصة جدًّا، قد لا يجد فيها الإنسان -الذي حصّل ولو قدرًا ضئيلًا من الثقافة- أي تسلية.

وأظن أننا نستطيع أن ننظر إلى الرِّيحَاني الآن -باعتبار البعد الزمني بيننا وبينه- بشيء من الموضوعية، ونرى أن الكثير ممّا كُتِبَ حوله كان مبالَغًا فيه، ولم يُقَيَّمْ التقييم الموضوعي السليم في الإطار العام لحركة المسرح المصري، وينبغي أن يوضع الآن في إطاره الصحيح حتى يأخذ المسرح المصري مجراه الطبيعي ويتخطّى هذه الانحرافة التي لم يكن نجيب الرِّيحَاني وحده سببًا فيها، لا؛ بل الكثير من الفرق الأخرى التي كانت تنافسه والتي تركت آثارها حتى الآن على مسرحنا الحديث، إلى الدرجة التي أصبح معها المفهوم المصري للكوميديا مفهومًا مغايرًا تمامًا لمفاهيم جميع الدول المتقدمة.

والغريب أن الكوميديا لا يمكن إلا أن تكون ثوريّة؛ لأنها أساسًا نقد مباشر للمجتمع في صورها العديدة الكثيرة؛ الهابط منها والمرتفع، إلا أننا لم نفهم من الكوميديا إلا أنها شيء من قبيل الضحك للضحك، كما قال الكثيرون؛ الأمر الذي يتنافى مع أبسط قواعد سيكولوجية الضحك؛ لأنه لا يمكن أن يكون هناك ضحك على لا شيء، وإلا أصبح دليلًا على الجنون.

نجيب الرِّيحَاني.. الممثّل الذي كان يُضحك الجمهور أحيانًا من خلال الدموع!! (*)

زكي طليمات

في لحظات كثيرة، جرت خلال مقابلات عدّة، عرفت نجيب الرِّيحَاني، وعرفته أول ما عرفته، والعداء بيننا مستحكم لاختلاف في وجهات النظر إلى ما يقدمه المسرح المصري إذ ذاك، وهو اختلاف استمدّ - ولا شك- مظاهره الساخنة وأحكامه التعسفية من حرارة الاختلاف في وجهات النظر إلى شؤون البلاد، وذلك من جانب الأحزاب السياسية (الوفد المصري)، (الأحرار الدستوريون)، (الحزب الوطني)، (السعديين)، (الاتحاديين).. إلخ.

ثم أحببت نجيب الرِّيحَاني بعد كره، وصافيته بعد عداء، وصرت أحرص على أن ألقاه، كما أحرص على مطالعة كتاب شيّق بحوادثه، ساحر بأسلوبه.

وفي الحق أن كل إنسان بطبعه وبسلوكه يؤلّف كتابًا، ولكن ما أكثر التافه من هذه الكتب، وما أقل الطريف فيها!!

والفصل الأول من هذا الكتاب، (الرِّيحَاني) وقَعْتُ عليه في أول لقاء

(*) من كتاب: «ذكريات ووجوه»، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

جرى بيني وبينه عام ١٩٢٢.

وكانت مقابلة مثيرة بما وقع فيها.

وعام ١٩٢٢ يرسم نهاية مرحلة من المراحل التطوّريَّة التي قطعها (المسرح الهزلي)، وذلك من حيث صياغة المسرحية، ثم من حيث وضوح أهداف هذا المسرح.

خلصت المسرحية الهزلية من التفكك في البناء، ومن الارتجال في الحوار، ثم من كونها مجرد مشاهد تدور على شخصيات ثابتة لا تغيّر من صفاتها مهمّا تغيَّرت الأحداث في هذه المشاهد، هذا إلى جانب حرص هذه المسرحية على أن تبيع للجمهور أسباب التسلية والضحك.

كذلك يعتبر عام ١٩٢٢ قصة في رواج هذا (المسرح الهزلي)، وفي غطرسته وفي خُيَلائِه، بعد أن استُدْرِجَ إليه جمهور المسرح الجدي، لغفلة القائمين عليه؛ إذ لم يقدموا له في مسرحياتهم الغذاء المحلي الذي يستطيبه هذا الجمهور، جمهور ثورة ١٩١٩ الذي هبَّ على كل ما هو أجنبي ودخيل في البلاد.

وأقصد بالمسرح الجدي مسرحَ التمثيليات المكتوبة بالفصحى، سواء كانت هذه المسرحية مقتبسة عن أصل أجنبي، أو هي مؤلّفة عن أصله ولكنها لا تتحدث فيما يدقّ في أذهان الناس وفي وجدانهم.

«التعصّب»

وكنت أنا في ذلك الوقت ومعي لفيف من الأدباء يحلمون بغد أفضل للمسرح المصري، كنّا نهاجم هذا المسرح الهزلي، كنا نهاجم (الرِّيحَاني) وزميله (علي الكسّار) في شخصية (البربري)، نهاجمهما على صفحات الجرائد، فإذا

امتنعت عن النشر استجابة لهما؛ عمدنا إلى نشرات نجري طبعها على حسابنا كما نجري توزيعها على الجمهور بأيدينا بعد أن نُفرغ فيها ما نريد قوله..

وما نريد قوله لم يكن إلا ما نزل في نفوسنا منزلة العقيدة، وهو أن المسرح ليس كله هزل وتفكُّه وتسلية، وأن المسرح ليس استغلالًا لمواطن الضعف القائمة في مزاج الجمهور، وليس تملُّقًا لما هو هابط في وعيه.

ولا عجب في أن يكون رفاقي، وأنا، على هذا الرأي. كنّا جميعًا في السن التي تجعل أصحابها يَهيمون بالمثل العليا، وينْشُدُون مواقف البطولة، السن التي تحبّب إلى النفس تعاطي الألم عن طريق الهزّات العاطفية العميقة؛ لأنها في هذه السن ضرورة وغذاء.

ولعلِّي كنت أشدَّ مهاجمي المسرح الهزلي جرأة ومرارة؛ لأنني كنت يومًا من رجال المسرح الجدي المنهزم، فقد بدأت في رحابه حياتي محترفًا التمثيل؛ وذلك بين فرقتي المحامي (عبدالرحمن رشدي)، وناظر محطة سيدي جابر (جورج أبيض).

وجرت المقابلة معه في مقهى (فينيكس) الذي يقع على بعد مائة متر من مسرحه، وقد اختاره الرِّيحَاني مكانًا يتروَّح فيه ويتناول فاتحات الشهية قبل وجبة الغذاء.

وما كادت مراسم التعارف تجري بيننا على يد صديق حتى بادرني الرِّيحَاني:

- بأه حضرتك.. فلان؟

- أيوه.. يا سي أستاذ فلان.

- إيه الحكاية بيني وبينك يا أخي... هو أنا اتجوزت الست والدتك؟

- يا ريت.. يا أخي..

- قلت عنك إنك ممثل كحيان... أو موظّف بتغيَّرْ ريقك على طبق ملوخية؟

- يا ريت..

- أُمَّال نازل فينا طحن ليه؟

- مزاج!

- وده مزاج إيه ده العكر.. حضرتك فتوّة؟

- عند اللزوم...

فضحك الرِّيحَاني، ولكنني لم أضحك، وأعاد سؤاله مستفسرًا عن أسباب هذا الحقد الذي ننفثه فيما نكتبه عنه، فأجبت برباطة جأش وعناد:

- انت بتشتغل في التمثيل علشان تعمل فلوس؟

- وعايزني أشتغل في التمثيل وألحس صوابعي؟

- وانت بتضحك على الناس ومن الناس...

- طيب ما تعملوا زيّي...

- ما نقدرش نعمل التَّهْجيص بتاعك...

وكان ردًّا قاسيًا ولا شك، ولكن الرِّيحَاني تلقّاه بأن أطلق ضحكة مدوية يخالطها الكثير من الإشفاق، وأحسست أنه يرثي لما أقوله، ثم انبرى يتكلم.

كان الرِّيحَاني يتكلم بكل جارحة في جسمه، والعرق يتصبّب من جبينه.

وكنت أصغي مثله، ولكن العرق كان يقطر من بين أصابعي، ورأيته يمسح جبينه بمنديل بين يديه وهو يستطرد:

- انتم ليه بتقدّموا في رواياتكم نابليون، ولويس، وبلاد تأكل القطط وتركب الأفيال وأنا أقدم (دقدق)، و(سيّد)، و(حلويات)، و (شلبيّه).

ومضى يقول إن الجمهور المصري يريد أن يكون غذاؤه الذي يتناوله من المسرح مثل غذائه الذي يملأ به بطنه، وهنا مددت قامتي وقلت:

- الجمهور بيحب الطعمية والفسيخ والمش وملحقاته، معدته هزيلة وذوقه مريض.. والمسرح أداة إصلاح وارتقاء..

فأجاب بأن الإصلاح والارتقاء لا يأتيان دفعة واحدة، وبمجرد الطلب، وأنه يحاول بمسرحياته أن يدخل اللحم الدسم في سائر ألوان الطعام الذي يتقبّله الذهن المصري، ولكن بمقدار، ومن غير أن ينحرف عن «توليفة» المطبخ المصري، أمّا تقديم الكرنب المسلوق، والبطاطس المشوية من غير زبدة، أما تقديم اللحم الخالي من الفلفل والتوابل وغيرها من ألوان المطبخ الأوروبي فلن يقابله الجمهور إلا بلوي الرقبة والرفض.

وكان الرِّيحَاني يشفع أكثر عباراته بضحكات ساخرة، حتى أحسست أن السخرية على لسانه أصبحت تقريعًا، بل لقد أحسست بالهزيمة، فوجدتني أهبُّ واقفًا في عنف.

ولكن الرِّيحَاني استمرّ يتكلّم، فإذا هو ينقد الأسلوب البيانيَّ العربي الذي يجيء به حوار أكثر ما يقدمه المسرح الأدبي ويصفه بالحذلقة وبالتكلف..

ثم تقدم خطوة نحوي وهو يقول:

- عايزين الجمهور يحبّكم.. وزّعوا عليه قواميس وجرّبوا.. وكمان كلام في سرّك.. خلّوا الممثّلين بتوعكم ما يبالغوش في مط الكلام وفي الصراخ والتجعير.

أدرت ظهري وأنا أنتفض من الغضب وسرت خطوات، وقد لفّني العرق البارد، فتلمَّسْتُ منديلي الذي كان يرفرف في جيب سترتي فلم أجده..

وسرعان ما ارتفع صوت الرِّيحَاني وهو يقول:

- استنه شوية يا أستاذ...

ثم اقترب مني ومدّ يده قائلًا:

- يظهر إني أخذت منديلك وأنا مش واخد بالي أنشف بيه عرقي.

إنّه منديلي بعينه، فابتسمت، وابتسم هو بدوره، وتحوّلت الابتسامة على الشفاه إلى ضحك، وربت على كتفي قائلًا:

- مقلب.. عرقي وعرقك في منديل واحد.. لازم حايجي يوم نحب بعضنا.

«الرِّيحَاني العاشق»

ويرتفع الستار عن مقابلة أخرى في «مسرح الرِّيحَاني»، وبين جدران الغرفة التي يدخلها الرِّيحَاني بملابسه العادية، ثم يخرج منها بملابس التمثيل.

كان ذلك بعد عودتي بشهور من بعثتي الفنية بمعاهد أوربا ومسارحها، حيث أمضيت بينها أربع سنوات متوالية وتزيد، زال خلالها الكثير من غبائي ومن ادِّعَائي وتعصُّبي، وعرفت مبلغ ما في أقوال الرِّيحَاني من الرجاحة والصدق، بعد أن تمرَّسْتُ بفنون المسرح وأدبه نظرًا وممارسة.

عدت وقد تبينت معالم المرحلة التي يجب أن يجتازها الرِّيحَاني بمسرحياته لتخرج المسرحية الأصيلة، المسرحية المصرية لحمًا ودمًّا، وولادة ونشأة، والمسرحية المصرية التي تتجاوز بأغراضها مجرد التسلية والإضحاك، إلى ما هو أكبر أثرًا في التوجيه الخلقي والاجتماعي، وما هو أعرق في الأدب والتثقيف،

ومعرفة ماهية الإنسان، من غير أن تفقد وسائلها في التشويق والترفيه.

وكنت أسير إلى مسرح الرِّيحَاني وقد عقدت العزم على أن أثأر لهزيمتي حينما جلست أمامه في المقابلة الأولى وتلقيت سخريته وضحكاته، وكنت قد نظمت كل شيء لأثير معه جدلًا فنيًّا دقيقًا حول مهمة المسرح في أفقها العالي، وهي ليست مقصورة على الإضحاك والتسلية، وكنت أنظم في خاطري خطة للهجوم على هذا الرِّيحَاني.. ولكن.

«الزِّفْت!»

دخلت عليه الغرفة فاستقبلتني -ولم أكد اتجاوز عتبة الباب- كلمة (الزِّفْت) وقد انتقلت من فم الرِّيحَاني محمَّلة بكل معنى كريه يتَّصل بالزّفت والقطران ومشتقّاته..

أدرت عيني بسرعة، فوجدتني أمشي على أرض فرشت بالسجّاد النظيف، ولا أثر للزّفت فيها. إذن لا بُدَّ أن يكون الزفت في ملابسي.

ولاحظ الرِّيحَاني ما يجول بخاطري فصاح:

- مش انت.. اتفضّل جنبي.

وتفضلت بالجلوس وأنا أعجب من هذا الاستقبال، وأصبحت زميلًا لكأس من الويسكي، وقد تربّعتُ إلى جانب الأستاذ، في حين أن صديقًا مقرّبًا إليه قد غرق في كرسيّه، إلى الجانب الآخر، وهو يتمزّز الويسكي على مهل.

ولفّنا صمت ثقيل، وعرفت أنني جئت في وقت غير مناسب، وكان عليّ أن أفعل فسألت:

- أمَّال فين الزفت يا أستاذ اللي بتتكلم عنه؟

- ازي صحتك...

فأجبته وما علاقة صحتي بالزفت والقطران...

ولاحظ الرِّيحَاني ولا شك أمارات الامتعاض التي ارتسمت على وجهي فصاح

- عايز تعرف مين الزفت؟... همَّ الستات، النسوان، يا حضرة...

كانت مفاجأة عجيبة ولا شك، تبخر على إثرها كل ما أعددته في رأسي لمناقشة فنية وحساب عسير، ولم أتمالك إلا أن أضحك، ثم قلت له:

- لا يصف المرأةَ بهذا الوصف القاسي إلا من...

وقاطعني في حنق:

- أيوه يا سيدي.. كلنا لها.. تقدر حضرتك تعيش من غير هوا؟

وقبل أن أجيب بشيء عاد الرِّيحَاني يستأنف الحديث مع صديقه. الكلام ينطلق من فمه حارًّا متدفّقًا مثل قذائف المدفع الرشاش، الصوت هذه المرة يخالف كل المخالفة ذلك الصوت المتحشرج الذي أَلِفْته من الرِّيحَاني فوق المسرح وهو يدغدغ الألفاظ والعبارات وينفث فيها هذه الفكاهة الطريفة؛ فإذا الضحك يمسك بخناقك وينفجر من كل جارحة فيك.

الرِّيحَاني يكابد حُمَّى الحب، أو العشق، أو ما تريد أن تطلق من المسميات على ذلك القيد الذي يشدّ الرجل إلى المرأة ولا يستطيع له دفعًا. الرِّيحَاني يروي مأساة كل قلب لبسته المرأة، هذه المرأة اللينة الملمس التي تنساب إلى النفس من حيث لا تدري وتنشر أطرافها تحت جلد الرجل وتصبح جزءًا من كيانه، ثم هي بعد ذلك تمزّق هذا الجلد لتخرج منه وتترك الجسم كله جرحًا يدمى.

ووجدتني أثور لثورة الرِّيحَاني، وأحقد حقده على هذه المرأة التي أتجاوز عن ذكر اسمها، ووجدتني أصيح به:

- في ستّين داهية الزفت دي.

- في مليون داهية... بس أخلص منها.

- يا أخي ما دامت زفت بالشكل ده ابتعد عنها.

- شاطر يا أستاذ...

ثم استدار الرِّيحَاني نحوي وهو يقول:

- إن هذا الصديق الجالس أمامنا الذي يتمزّز كأسه الرابع أنذره الأطبّاء بالموت المفاجئ إذا لم يُمْسك عن شرب الخمر، فاسأله لماذا هو يشرب الخمر؟.

واستدرت بدوري إلى هذا الصديق، ولكن ما كدت أفتح فمي بالكلام حتى اقتحم «منظّم الفرقة» باب الحجرة ليعلن أن الستار سيرفع بعد خمس دقائق.

وتحرك الصديق الذي يتمزز كأس الويسكي وكان قد قضى عليه، ومد يدّه بالكأس التي إلى جوار الرِّيحَاني وقدّمها إليه، ولكن الرِّيحَاني أزاحها بيده وهو يقول:

- الزفت ده يمكن أتفاهم معاه بعد الحفلة.

وفي الحق أن الرِّيحَاني لم يكن في حاجة إلى الكأس لتهدأ ثائرته؛ فقد شمله الهدوء بمجرد أن سمع أن الستار سيرفع بعد خمس دقائق، تغير كل شيء في لحظة، ثم أغمض عينيه وقد لفّه الصفاء، وكأنه يصلي صلاة تتسامى على العبارات والألفاظ.

وفتح الرِّيحَاني عينيه وأخذ يرتدي سترته على عجل، وأردت أن أداعبه، فسألته عن الفارق بين الزفت «خمرًا»، وبين الزفت (امرأة)؟.

أطرق قليلًا ثم قال وعلى فمه ابتسامة شاحبة:

- الاثنين واحد.. بس الخمر تفوق من لطشتها تاني يوم.. أما المرأة فلطشتها تدوم لمدة شهور وسنين.

هذه الشمعة التي تحترق من طرفيها.

ورُفع الستار... وبدأ التمثيل.

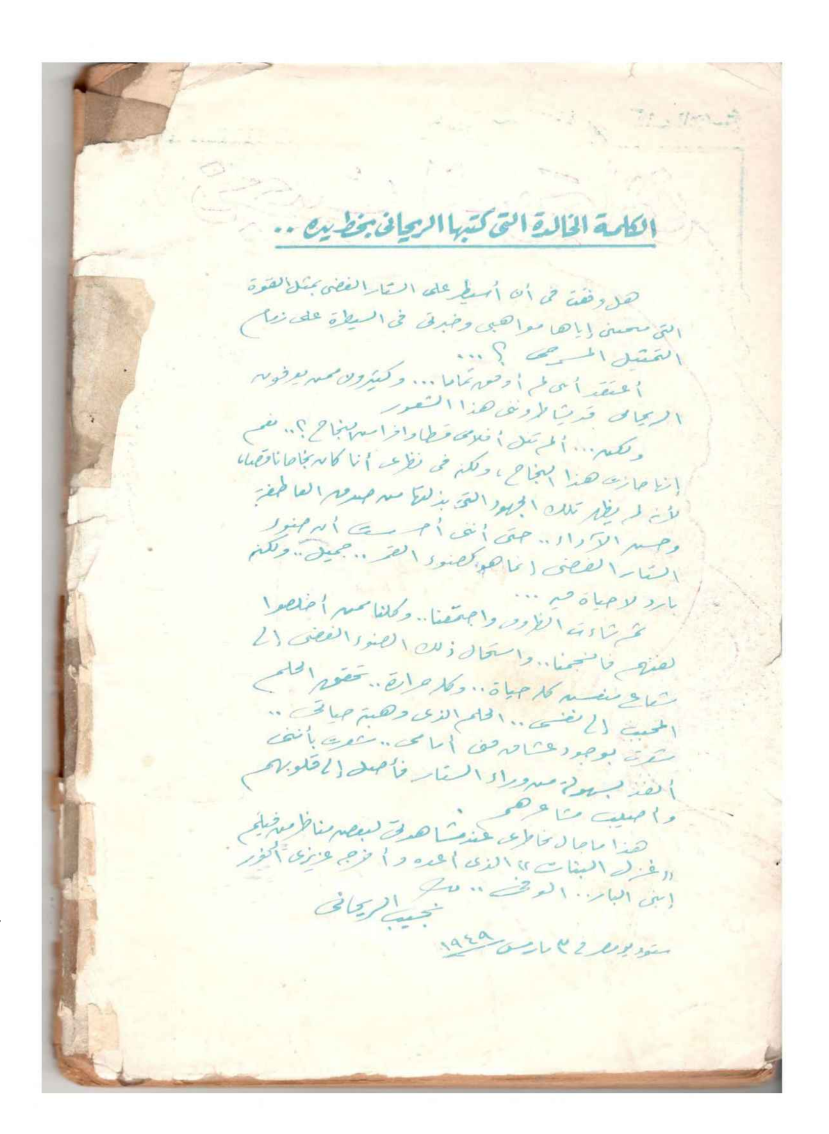
وجلست في مكاني أنظر إلى الكأس التي رفض الرِّيحَاني أن يشربها، على ما به من وَجْدٍ وألم، وأتخيّل الرِّيحَاني فوق المسرح وقد تعلّقت به عيون الجمهور تترقّب من فكاهاته ما يمسح عنها هموم الحياة، في حين أن المسكين يحمل قلبًا مهمومًا ولسانًا حزينًا.

وجاءت الكأس الخامسة للصديق الذي يتعاطى الخمر وهو يعلم أن في الخمر فناءه.

فخطر لي أن أسأله لماذا رفض الرِّيحَاني شرب الكأس التي كانت أمامه، وقد كان في شديد الحاجة إلى ما يخفّف عنه كربه، فأجابني والسخرية ترقص في تقاطيع وجهه:

- فلسفة يا أستاذ.. حضرته يعتبر المسرح زي المسجد والكنيسة..

وقطع على عجبي وإعجابي ضحك صاخب يرتفع من صالة المسرح فعلمت أن الرِّيحَاني يضحك الجمهور وهو يبكي، ولا يستطيع أن يمسح دموعه..



الكلمة الخالدة التي كتبها الريحاني بخط يده ..

هل وفقت في أن أسيطر على الستار الفضي بمثل القوة
التي منحتني إياها مواهبي وخبرتي في السيطرة على زمام
التمثيل المسرحي ؟...
أعتقد أني لم أوفق تماما ... وكثيرون ممن يعرفون
الريحاني قديما لاحظوا هذا الشعور
ولكن ... ألم تنل أفلامي قط وأخراها نجاح ؟.. نعم
إنما حازت هذا النجاح، ولكن في نظري أنا كان نجاحا ناقصا
لأنه لم يظهر تلك الجهود التي بذلتها من جهودي العاطفية
وجسم الأدوار.. حتى أنني أحسست أن جمهور
الستار الفضي إنما هو كصندوق القمر.. جميل.. ولكنه
بارد لا حياة فيه ...
ثم شاءت الظروف واجتمعنا.. وكلانا ممن أخلصوا
لفنهم فانسجمنا.. واستحال ذلك الصندوق الفضي إلى
شعاع ينبض بكل حياة.. وكل حرارة.. تحقق الحلم
الحبيب إلى نفسي.. الحلم الذي وهبته حياتي..
شعرت بوجود عشاق في أمامي.. شعرت بأنني
أنفذ بسهولة من وراء الستار فأصل إلى قلوبهم
وأصيب مشاعرهم.
هذا ما جال بخاطري عند مشاهدتي لبعض مناظر من فيلم
"غزل البنات" الذي أعده وأخرجه عزيزي أنور
ابني البار.. الوفي.. وجدي

نجيب الريحاني

ستوديو مصر ٢٣ مارس ١٩٤٩

منشورات بتانة
٢٠١٧